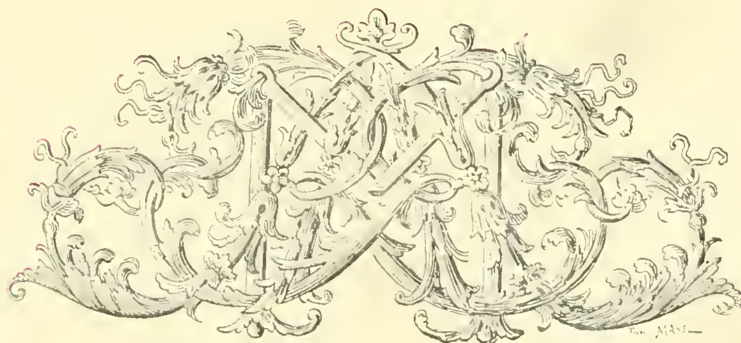
LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : ***JULES COMTE***



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

N° 70. — Tome XIII, 7e année. *10 janvier 1903.*

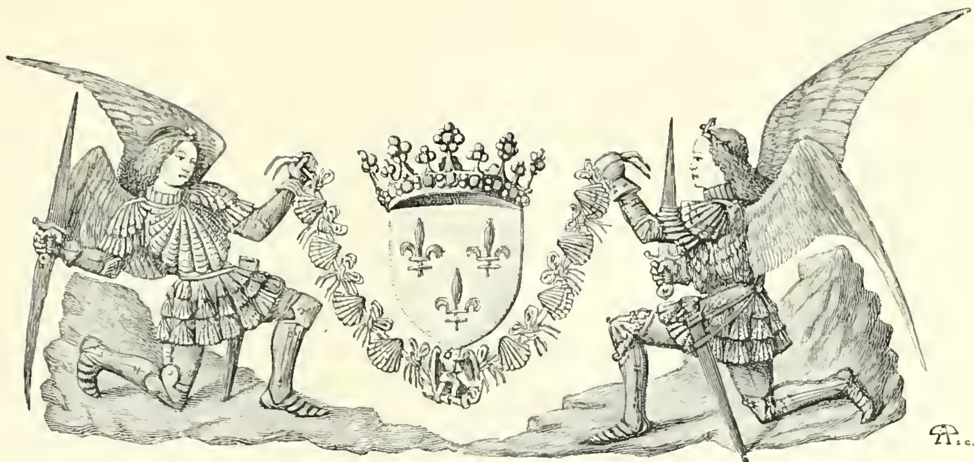
–75

SOMMAIRE DU NUMÉRO DU 10 JANVIER 1903

TEXTE

GRAVURES HORS TEXTE

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE



L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS[1]

DE QUELQUES PORTRAITS DU PEINTRE JEAN FOUQUET AUJOURD'HUI PERDUS

Avant que mon projet d'exposition des primitifs français prenne corps et s'affirme, je souhaiterais appeler l'attention de nos confrères de province et de nos amis de l'étranger sur une série de portraits dont la traduction en gravure ou en dessin nous a été conservée, et que les probabilités, les vraisemblances au moins, semblent attribuer à cette école de Touraine du XV[e] siècle dont Jean Fouquet restera chez nous le type le plus parfait. Les œuvres dont je vais donner ici la reproduction, en sollicitant des gens éclairés la comparaison éventuelle avec les pièces similaires qu'ils pour-

1. C'est en août dernier, au retour de l'*Exposition des primitifs flamands de Bruges*, que M. Henri Bouchot avait lancé, dans le journal *l'Éclair*, le projet d'une *Exposition des primitifs français*. Son appel a partout trouvé de l'écho; de nombreuses et flatteuses adhésions sont parvenues au savant conservateur du Cabinet des Estampes, qui lui permettent de considérer désormais comme certaine la réalisation de son idée.

C'est pour assurer à cette manifestation tout son éclat et tout son développement que notre éminent collaborateur s'efforce aujourd'hui de restituer à l'un des plus grands artistes français des œuvres qu'il suppose égarées et dont il espère retrouver les originaux en en publiant des reproductions. — N. D. L. R.

raient connaître, ont été longuement et patiemment réunies par moi en divers lieux. Je les ai admises lorsque le personnage représenté offrait des points de contact avec l'école de Tours, soit dans la représentation de son individu, soit par les dates de sa vie ou les particularités de son existence. Nous savons, par exemple, que Jean Fouquet est allé en Italie, qu'il y a peint l'effigie d'Eugène IV, autrefois conservée à la Minerve, aujourd'hui disparue; mais si les portraits de ce pape, gravés depuis par des artistes secondaires, témoignent absolument en faveur de Fouquet, il y a d'autres personnages que la présence en Italie du maître tourangeau a pu décider, et qui ont dû lui demander leur figure. Dans le nombre, je placerai Alonzo Tostas, évêque d'Avila, qui s'en vint trouver le pape Eugène IV à Sienne, au temps où Fouquet y travaillait, et qui fut « pourtraituré » en Italie, dans l'expression de visage et les attitudes de corps chères au maître tourangeau. Est-il donc si fol et si risqué d'imaginer Jean Fouquet peignant l'évêque-ambassadeur, comme il avait peint le pape? Est-il si ridicule de supposer l'effigie emportée à Avila, dans la suite, et laissée à la mort de Tostas en quelque coin d'église ou de sacristie? Le pire, ce serait que l'œuvre eût été éloignée d'Avila et fût conservée en un musée lointain. La représentation fournie ici, et empruntée aux *Hommes illustres* de Thevet, servira



ALONZO TOSTAS, ÉVÊQUE D'AVILA.

D'après une estampe de Thevet.

peut-être à rétablir le brave homme en ses nom et qualités, ce que je désire vivement.

Il faut penser un peu à tout dans ces recherches de paternité, et, à la réflexion, les histoires les plus inattendues deviennent vraisemblables. Un portrait du célèbre Gilles de Rome, conservé dans les anciens recueils de Gaignières, m'avait beaucoup frappé autrefois. Lui aussi nous décèle une œuvre de Fouquet ; la pose, l'allure générale, la coiffure, sont de l'école de Touraine. Une raison s'opposait cependant à l'attribution, c'est que Gilles de Rome est mort en 1316, cent ans avant la naissance de Fouquet, et que les rapports de Gilles avec la Touraine sont assez nuageux. Pourtant, je crois le portrait de Jean Fouquet ; je suis même convaincu qu'il est de lui. A une certaine époque (vers 1455), Jacques Cœur, qui eut son effigie exécutée par le peintre, fit reconstruire à ses frais le collège des Bons-Enfants, à Paris ; on y plaça le portrait de Gilles de Rome, à cette date même. Imagine-t-on que Jacques Cœur eût demandé l'effigie de convention à un autre qu'à Fouquet ? Je ne le crois pas. Celui-ci était son artiste ordinaire, étant celui du roi. Mieux que personne, il pouvait restituer une image, et au besoin en façonner une de toutes pièces.



Le président Adam de Cambrai.
Dessin de Gaignières.

Aussi bien Jean Fouquet a-t-il laissé un portrait de Jacques Cœur, comme je le disais. Le peintre, qui devait suivre la cour en ses déplacements, qui était inféodé à la camarilla des Marmousets, à Agnès Sorel, à Étienne Chevalier, fréquentait tous ces financiers opulents de la Touraine et du Berry, dispensateurs de richesse et de faveurs. L'habile « homme de mestier », qui ne se jugeait guère plus haut dans la hiérarchie sociale qu'un pourpointier ou un tailleur de poulaines, ne manqua point de s'attacher à la singulière fortune de l'illustre Berrichon. Où donc se trouvait le portrait de Jacques Cœur, qui fut gravé par un médiocre artiste, Grignon, dans le XVII[e] siècle? Sans doute à Bourges, en l'hôtel conservé de l'infortuné financier; cependant, il ne serait pas impossible que Gaignières l'eût possédé et prêté à un graveur. En tout cas, il est de vraisemblance que l'œuvre fût du Tourangeau. La coiffure en calotte serrée, que nous apercevons si souvent dans les *Heures* d'Étienne Chevalier, que nous voyons au pape Eugène IV, à Agnès Sorel, calotte ronde, essentiellement française, nous renseigne pleinement. Sous la traduction un peu gênée et embarrassée de Grignon, nous retrouvons les particularismes de Jean Fouquet; nous les retrouvons, pour les mêmes raisons, dans l'effigie du bâtard d'Orléans, l'illustre Dunois. Une copie contemporaine du portrait de Fouquet s'est retrouvée, elle nous a été montrée par M. Paul Vitry, à qui nous avons pu donner ces indications. Mais l'original appartenait à Gaignières dans le XVII[e] siècle. C'est celui que nous reproduisons.

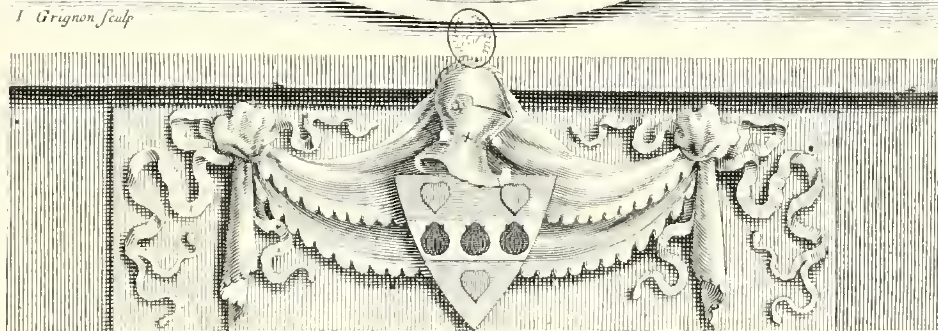
Je parlais tout à l'heure d'Agnès Sorel. Nous ne connaissons cette dame que par le tombeau de Loches et certains crayons du XVI[e] siècle, toujours semblables, copiés les uns sur les autres à l'infini. La première copie, par la date au moins, est celle du recueil de la bibliothèque Méjanès, à Aix. Nous ne savons pas où l'artiste de ce cahier de crayons — qui paraît avoir passé entre les mains du roi François I[er], et y reçut de sa main le quatrain célèbre :

Gentille Agnès plus d'honeur tu mérites, —

nous ne voyons pas où le copiste a pu trouver la figure de la dame de Beauté-sur-Marne, sinon en quelque palais royal, peut-être Blois, peut-être Fontainebleau. Sans doute le roi Louis XI n'eût pas supporté facilement que la figure de cette « droulesse » ornât les appartements du Plessis-les-Tours,

IACQVES COEVR SEIGNEVR DE S.FARGEAV, DE PVYSAYE, TOVCY, &c. SVRINTENDANT DES FINANCES SOVS LE ROY CHARLES VII·EN 1450

J Grignon sculp



JACQUES COEUR.

D'après la gravure de Grignon (XVIIe siècle).

mais il n'avait pas l'œil partout. Ce qui est sûr, c'est que le copiste transcrivait une œuvre contemporaine de la dame ; que cette œuvre, avec son air béat, sa calotte emboîtant la tête, son gros nez et ses petits yeux, est de Jean Fouquet. Beaucoup plutôt même de lui que n'est la *Vierge d'Anvers*, plus médiévale, infiniment naïve et peu digne de lui. Quoi qu'il en soit, l'effigie de la belle Agnès devint populaire dans le XVIe siècle, grâce à la complicité de Mme de Chateaubriant et du roi François ; elle fut copiée, recopiée, mais toujours montrée ce que Fouquet l'avait faite, avec son gros nez, ses petits yeux, sa calotte serrée, son petit bandeau de front, et, disons-le, son air bête.



JEAN D'ORLÉANS, COMTE DE DUNOIS ET DE LONGUEVILLE.
Dessin de Gaignières.

Je parle ici pour des lecteurs qui ont suivi la discussion relative à Fouquet dans les travaux de MM. de Viriville, Paul Durrieu, Le Prieur[1] et Gruyer. Je n'explique rien ; ces messieurs ont tout dit. Lorsque je nomme la *Vierge d'Anvers*, tout le monde sait qu'il s'agit du panneau central du diptyque de Melun, aujourd'hui au musée d'Anvers ; l'autre volet, celui de gauche, représentant Étienne Chevalier à genoux, est à Berlin[2]. Mais, quoi qu'en aient dit les gens compétents, quelques constatations qu'en aient faites les critiques les plus avisés, je suis sûr que le panneau de droite représentait Catherine Budé, femme de Chevalier, et que ce panneau, arraché dès le XVIe siècle au tableau de Melun, était à

1. Le travail de M. Leprieur a paru dans la *Revue*, t. I, p. 25 ; t. II, p. 15, 147 et 347.
2. Voir la reproduction des deux panneaux dans la *Revue*, t. I, p. 36 et 37.

Saumur dans la galerie de Duplessis-Mornay, comme nous l'a indiqué Benjamin Fillon. Alors, qu'est devenue cette peinture? Dans l'inventaire de Duplessis-Mornay (qui a épousé une arrière petite-fille d'Étienne Chevalier,



HARDOUIN DE BUEIL, ÉVÊQUE D'ANGERS.
Dessin de Gaignières.

Charlotte Arbaleste, le portrait de Catherine Budé est désigné ainsi : « Ung aultre portrait d'une femme à genoux, les mains jointes, et de saincte Catheline sa patronne. » C'est, on le voit, l'attitude de Chevalier dans le panneau de Berlin ; M. Fillon y avait déjà pensé, mais les constatations faites sur le panneau central d'Anvers ne permettaient pas de croire à la présence de Catherine Budé à droite. Pour moi, ce volet y était sûre-

ment, et je jurerais qu'il existe encore, dans la tournure et la physionomie de la dame naguère exposée à Bruges, dont M. Camille Benoît a longue-



MARIE D'ANJOU.
Dessin de Gaignières.

ment parlé. Seulement le panneau doit être en Angleterre ou en Allemagne sous le nom de quelque peintre étranger. On en a vu bien d'autres! Que n'avons-nous une traduction, même misérable, du panneau de Catherine Budé! Je le pourrais décrire d'ailleurs, tant le style de l'Étienne Chevalier,

uni à celui du tombeau de Melun, nous renseigne expressément[1]. Catherine est tournée à gauche, faisant face à son mari. Elle a sur la tête une bonnette ample, avec pointes, dans le genre de certains voiles religieux. Sa robe est serrée à la taille, bordée de fourrures sur les seins; ses bras sont grêles et ses mains effilées. Elle n'est point belle, et ce doit être elle qu'on aperçoit, sous les traits de la Vierge, dans les *Heures* de Chantilly, agenouillée devant la crèche de l'Enfant Jésus. Il faut que l'œuvre peinte se retrouve; elle existe encore, elle sortait de trop bon lieu et passa en de trop bonnes mains dans le XVIIe siècle, pour que des gens maladroits l'aient détruite ou laissé perdre. Ceux qui liront cet article devront rappeler leurs souvenirs et chercher au fond de leur mémoire la représentation d'une dame du XVe siècle, voilée de blanc, habillée serré, les mains jointes, ayant une sainte Catherine derrière elle, qu'ils ont pu connaître ici ou là. C'est la fortune et la gloire tout à la fois !

Et il y aurait une reine de France à restituer aussi, une pauvre femme de second plan, Marie d'Anjou, femme de Charles VII, dont Gaignières possédait un panneau très intéressant. Dans l'effigie, la reine porte un de ces truffauds à cône tronqué dont les Flamands s'attribuent volontiers la paternité, et qui sont surtout d'invention parisienne. On voit de ces coiffures aux femmes d'une édition xylographique de 1440-1450 environ, représentant le frère relaps de l'*Oraison dominicale*. C'est en ajoutant des voiles de linon à ce cône que les dames arriveront au *hennin* pointu, à cet échafaudage mignard que les Flamands encore souhaiteraient faire leur, et que les artistes français et les coquettes parisiennes leur imposèrent. La Marie d'Anjou possédée par Gaignières trahit par tous indices la main de Jean Fouquet. C'est une femme à gros nez, à yeux petits, à corsage ouvert, ni jolie ni laide, mais très grande dame. A la distance qui nous sépare d'elle et d'Agnès Sorel, à travers ces copies de copies, nous ne discernons plus très bien quelles raisons physiques faisaient préférer la maîtresse à la reine. Celle-ci n'est ni plus ni moins jolie, ni plus ni moins élégante que la dame de Beauté. Et sous le pinceau de Fouquet, les physionomies se sont davantage unifiées, et se sont encore plus accordées au canon mondain de l'époque. Ce fut le temps des profils lourds, des yeux bridés, des cheveux emprisonnés.

1. Le tombeau d'Étienne Chevalier et de Catherine Bude a été copié pour Gaignières; il est conservé dans le recueil Pe 11a, fol. 41, du Cabinet des Estampes.



JACQUES BINET, GOUVERNEUR DE TOURS EN 1464.

D'après la gravure de Coquin.

Certaines congrégations religieuses, nées en ce moment, ont conservé l'horreur des cheveux étalés. Agnès Sorel, dont les nattes blondes furent retrouvées à l'ouverture de son tombeau dans le XVIII[e] siècle, mettait à les dissimuler un art féroce. Pas une mèche ne transgressait les usages alors admis, et la reine Marie d'Anjou ne pouvait mieux faire que suivre sa rivale en pareille matière; elle le fait comme on peut voir.



Jean Michel, évêque d'Angers.
Dessin de Gaignières.

Où s'en alla ce portrait à la mort de Gaignières? Vendu, en 1717, pour quelques sous, il passa aux brocanteurs, et, s'il ne fut point remarqué par le célèbre Crawfurd, qui en sauva beaucoup, il put disparaître. Toutefois, il ne serait pas impossible que les hasards des ventes eussent entraîné l'épave à travers le monde, et qu'un Yankee ou un Australien, amusé de ce chapeau pointu, l'eût niché dans son musée baroque en le baptisant du nom de Memline. Que le détenteur le fasse connaître! L'ait-il accroché sous le pseudonyme de Van der Weyden ou de Stephan Lochner, il gagnera encore à ce qu'on le restitue à Fouquet.

Toutes les œuvres que je viens de citer sont de la première partie de la vie militante de Jean Fouquet. Il est à Rome en 1442 environ; ce qu'il a fait avant, nous ne le savons guère, peut-être en 1438 l'évêque d'Angers, Hardouin de Bueil; peut-être aussi déjà la *Vierge d'Anvers*, œuvre

médiocre : Agnès Sorel est de 1440 à 1450 ; Marie d'Anjou, de 1440 à 1450 ; la reine mourra en 1463, à cinquante-neuf ans : elle a donc de trente-six à quarante ans, lorsque le peintre prend une pose ; c'est à peu près ce que marque le panneau de Gaignières. Fouquet avait d'ailleurs donné un pendant à cette œuvre, un Charles VII au chapeau brodé d'or, également venu chez Gaignières et qui est aujourd'hui en copie à Versailles. C'est là une période de dix ans très féconde pour l'artiste : Jacques Cœur, Étienne Chevalier, Agnès Sorel l'emploient. En 1450, Agnès sera morte : en 1453, Jacques Cœur aura été emporté dans une tourmente. Catherine Budé, femme d'Étienne Chevalier, sera morte aussi dans le même temps.



Arthur IV de Bretagne, connétable de Richemond.
D'après un dessin du xvie siècle.

Ce serait vers 1460 que, pour grouper en une œuvre tant de mémoires chères, Étienne Chevalier, trésorier de France, homme magnifique, aurait commandé ses *Heures* au maître tourangeau. Quant au diptyque ou triptyque mis par lui à Notre-Dame de Melun, il était terminé depuis longtemps, et c'est de souvenir que Fouquet fera Agnès Sorel dans une miniature, la plus belle peut-être de celles de Chantilly ; de souvenir

aussi qu'il placera Catherine Budé sous les traits de la Vierge mère dans le feuillet VIII de la même suite (l'homme agenouillé est le roi Charles VII; le prince debout, le futur Louis XI). Mais si tous ces personnages, dont la plupart sont morts, reviennent aussi facilement sous son pinceau, c'est que Fouquet les a autrefois dessinés sur le vif en vue de peintures, qu'il possède admirablement le mécanisme de leurs physionomies et de leurs corps.



LE ROI CHARLES VII.
Dessin de Gaignières.

Au même temps, peut-être avant 1447, il faudrait reporter le portrait de l'évêque d'Angers Jean Michel, dont Gaignières nous a gardé la transcription naïve, mais d'un caractère tourangeau indéniable. Ce prélat mourra en 1447. Et si nous cherchions parmi les contemporains illustres, ne serait-ce point encore Arthur de Bretagne, connétable de Richemond, qu'il faudrait joindre à notre liste? De celui-ci nous n'avons plus qu'un crayon du XVIe siècle assez naïf, plutôt pauvre; il nous paraît cependant copié sur une œuvre incontestable du grand Tourangeau. Le connétable, coiffé d'un chapeau de fourrure, armé en guerre, nous rappelle la

physionomie de Jouvenel des Ursins[1] ou de Charles VII. Lui ou le bâtard d'Orléans, comte de Dunois et de Longueville, dont nous avons parlé déjà, ne paraissent guère douteux. J'y joindrais un certain Jean Bouré, seigneur



JEAN BOURÉ.
Dessin de Gaignières.

du Plessis, homme considérable et fort riche du pays de Touraine, dont le portrait était échu à Gaignières et qui, depuis, a complètement disparu, comme le connétable de Richemond, l'évêque Jean Michel et en général tous ceux que je viens d'énumérer, pour lesquels je réclame la recherche minutieuse, dans les greniers de musées, chez les particuliers, dans les

1. Voir dans la *Revue*, t. I, p. 41, la gravure de M. Achille Jacquet.


EVGENIVS



Le pape Eugène IV.
D'après une estampe du XVIe siècle.

fonds de boutique où leur aspect bourru et renfrogné les aurait fait reléguer autrefois.

Après 1461, c'est une autre période de la vie de Fouquet ; il a perdu le roi Charles VII, mais il n'a pas les mécomptes de certains féaux du prince défunt ; Louis XI ne paraît pas lui avoir tenu rigueur. Il lui demandera des décorations de monuments, des portraits encore, le sien sans doute dès la première heure, et que j'aurais pensé être certain dessin des collections de Berlin, si le faire de Van der Weyden ne pouvait s'invoquer plus justement que celui de Fouquet à propos de ce dessin. Toutefois, il existait jadis un portrait du roi Louis XI chauve, reproduit dans Thevet, qui n'est pas une invention du XVIIe siècle. Tout y indique l'œuvre prise sur nature, sans aucune intention de tromper. Le roi n'aimait pas qu'on le fît chauve, c'est la seule raison qui me ferait douter de Fouquet dans la circonstance, sans quoi je lui eusse volontiers reporté l'effigie. Une autre plus sûre, définitive, criante, si on ose dire, est le portrait de Louis XI, autrefois conservé à Fontainebleau, et qui fut gravé par Jean Morin sous le règne de Louis XIV. Ce portrait est merveilleux. Le roi y a l'œil admirablement construit, la bouche moqueuse, le nez fort de son père, lourd et aquilin, « ung petit hault ». Son cou, engraissé par l'âge, forme de gros bourrelets de chair. C'est la vie même, la nature telle que Jean Fouquet la comprenait et la savait transcrire. Qui regarde cette œuvre et la compare au Charles VII du Louvre, même en opposant l'estampe à la peinture, ne peut douter de la commune origine. Depuis, le portrait de Fontainebleau s'est évanoui ; on l'a cru retrouver ces temps derniers : mais on se convaincra vite, en comparant les deux pièces, combien le dernier venu est loin de celui gravé par Morin. Je n'en dis pas davantage.

Il y aurait bien à rechercher aussi certaines représentations des femmes du roi ; l'une née princesse d'Écosse, l'autre princesse de Savoie. Un des portraits de la seconde nous est parvenu en copie, mais l'original était flamand, d'entre 1456 et 1461, au temps où Louis XI, alors fils rebelle, était allé demander l'hospitalité au duc de Bourgogne. En vérité, je n'en finirais pas d'énumérer les attributions vraisemblables, ce Binel entre autres, capitaine du château de Tours en 1464, et dont la silhouette nous a été gardée dans l'*Inventaire de la noblesse de Touraine* de L'Hermite de Soliers. Là, nous avons affaire à un curieux bonhomme, chapeauté en haut de forme,

dans la manière des seigneurs de Pisanello. Trouvât-on l'original de cette portraiture, pas un critique n'hésiterait ; il proclamerait l'Italie, Vittore Pisano ou tout autre Italien comme auteur responsable ; qui sait même si nous ne le retrouverons pas quelque jour, sous le nom d'un Gonzague, au fond d'un musée étranger ? Ce Binet, Tourangeau indiscutable, qui ignore l'Italie, qui est un fort modeste élu de Tours en 1464, et ne connaît ni Pisano, ni les Gonzague, ni les œuvres milanaises, nous sert à montrer combien nos moyens d'investigation sont sujets à erreur. Je souhaite qu'on regarde le personnage et qu'on affirme, sans arrière-pensée, ne pas pouvoir se tromper à son sujet. Or, pourquoi Binet a-t-il ce chapeau ? L'avons-nous emprunté aux Italiens, ou nous l'ont-ils demandé ? Bien fort qui pourrait l'assurer et se prononcer formellement sur l'une ou l'autre des propositions.



Gilles de Rome.
D'après un dessin du xvi[e] siècle.

N'oublions pas que si Binet ignore l'Italie, l'Italien Florio vient à Tours en 1477, qu'il y rencontre Fouquet qu'il nomme Focchetto, qu'il admire ses œuvres et que, finalement, il le proclame le plus grand peintre de



Louis XI.

D'après la gravure de Jean Morin (XVIIe siècle).

tous les temps! Ceci est dans l'*Histoire de Marmoutier* de Dom Martène (II, 308), et Dom Martène, qui ne savait rien de Fouquet et peu de chose de Florio, rapporte ces paroles comme une curiosité, sans vouloir rien enfler dans son récit. Voilà qui est singulier, venant d'un Italien contemporain. Florio avait-il vu des choses que nous ignorons, quelques compositions du maître, des fresques peut-être? Avait-il admiré d'autres livres d'heures que celui de Chevalier, celui de Marie d'Anjou entre autres? Son affirmation est curieuse, en tous cas; elle autorise l'enquête que je voudrais provoquer en ce moment. J'ai cherché de mon mieux à fournir les éléments utiles à cette investigation; je souhaite réussir; les chefs-d'œuvre sont d'ordinaire où on n'a pas idée d'aller les quérir. Mais, sans vouloir abaisser en rien l'œuvre d'un Memlinc, qu'il me soit permis de remarquer combien le Tourangeau a imposé ses théories à son jeune confrère du Nord, comme il lui a fourni le canon de ses costumes, de ses compositions, le thème un peu singulier des costumes exotiques. Dans la châsse de sainte Ursule, c'est un Oriental, un Paléologue, qui tire ses flèches; l'homme a une casquette très spéciale, aperçue dans les médailles de Pisan. Fouquet avait admis dès longtemps ces coiffures, comme on le peut voir dans la Crucifixion des *Heures* de Chevalier. On a déjà dit, et on le répétera encore, que Fouquet n'a rien laissé en peinture de comparable à la châsse de sainte Ursule. Ceci nous ne le savons pas, peut-être même ne le saurons-nous jamais. Donnons-nous garde que rien n'a encore été écrit sur ces hommes, que l'histoire de l'art est à refondre entièrement, qu'on a grossi et magnifié les uns au préjudice des autres. Fouquet n'est pas chez nous un isolé de génie, il descend d'autres plus naïfs, plus gothiques, mais aussi parfaits. Florio nous eût peut-être révélé bien des particularités, s'il ne s'était contenté d'admirer en bloc. Et puis, nous n'avions pas que l'école de Touraine, il y avait celle du Nord, Amiens, Arras ou Valenciennes, celle de Paris aussi, la plus brillante, connue dans le monde entier, à un moment où les Flandres, la Néerlande, l'Allemagne et l'Italie en sont au b-a-ba. Je ne parle ni des Lugduno-Venaissins, ni des Bourguignons, ni des artistes d'Auvergne ou de Provence, dont sort peut-être le fameux Jean de Bruges dit *Bandol*. Bruges est-ce Bruges, Burgos, Borgo, Bourges? Bruges-la-Morte n'a conservé aucun souvenir de ce prestigieux artiste dont nous savons une œuvre authentique au musée Westreen, à

La Haye, laquelle montre Jean de Vaudétar offrant une Bible à Charles V!

Au sens strict, Fouquet n'est plus chez nous un primitif, mais un produit définitif et complet, comparable aux plus grands. Son côté de rudesse même est encore un charme supérieur, une grâce de plus. Comparé aux



JEAN DE RÉLY, ÉVÊQUE D'ANGERS.
D'après un dessin du XVIIe siècle.

Italiens contemporains, il n'en redoute aucun pour l'imagination, la philosophie et la poésie ; il ne leur est inférieur que parce qu'il ne nous est rien venu des œuvres admirées par Florio. *Artibus bella detestata !* Nos guerres, nos haines civiles, la sottise de beaucoup de gens nous ont appauvris. Aussi, lorsqu'une épave de quelque grand inconnu, comme est la *Vierge d'Autun*, au Louvre, nous apparaît, elle nous semble improbable chez nous, et nous nous hâtons de l'offrir au voisin plus riche. Quel voisin ? On a dit

Van Eyck : ce ne pouvait être que lui. Or, lorsque vivait ce donateur, lorsque les petits personnages du fond pouvaient s'habiller ainsi, Van Eyck était mort depuis trente ans ! L'homme représenté serait le chancelier Rolin ; il marque à peine quarante-cinq ans. Or, à la date du panneau, Rolin étatt mort, et mort âgé de quatre-vingt-six ans ! [1] Tout est ainsi, et l'on rit de nous autres, qui embouchons la trompette en faveur du Nord, de l'Est et du Sud, sans nous douter que souvent ce sont nos gloires que nous chantons.

Henri BOUCHOT

1. Né en 1376, Nicolas Rolin, chancelier du duc Philippe de Bourgogne, mourut en 1462. Le portrait n'est pas non plus celui de Jean, son fils, évêque d'Autun, car ce personnage était dans les ordres depuis 1431 et le seigneur représenté est sûrement un laïque.



LYRES ET CITHARES ANTIQUES[1]



La construction des lyres et cithares antiques, leur utilisation, ne semblent pas avoir été jusqu'ici l'objet d'études définitives. Depuis longtemps, mon attention s'était fixée sur ce point, et partout où j'ai pu rencontrer des représentations de ces instruments, sur les vases, les statues, les peintures murales, je les ai observées avec soin, et j'ai fait à ce sujet quelques remarques assez inattendues.

Dans ses lignes principales, la structure de la lyre est bien connue : sur une écaille de tortue, formant le corps sonore, une peau tendue sert de table d'harmonie ; des cordes, fixées à la partie inférieure de l'instrument, vont se tendre sur une traverse plus ou moins éloignée du corps sonore et supportée par deux montants qui souvent sont des cornes de chèvre ou d'antilope. Dans la cithare, l'écaille de tortue est remplacée par une sorte de caisse, plus sonore que l'écaille et la peau tendue ; tantôt les cordes sont fixées sur la face antérieure, tantôt à l'intérieur même de la caisse, d'où elles sortent par une ouverture centrale pour aller se tendre sur la traverse.

Jusqu'ici, tout est clair. Mais comment les cordes étaient-elles rattachées à la traverse supérieure et comment parvenait-on à les accorder ? Comment faisait-on résonner ces instruments ? C'est ici que l'obscurité commence.

1. On se rappelle le succès obtenu, à l'Institut, lors de la séance annuelle des cinq académies, par la savante « lecture » de M. Camille Saint-Saëns sur les *Lyres et les cithares antiques*. Cette « lecture », reprise et remaniée par lui en vue de l'illustration, est devenue, en somme, un travail nouveau, dont l'éminent auteur a bien voulu réserver la primeur à la *Revue*. — N. D. L. R.

Les anciens Grecs paraissent avoir ignoré l'usage de la cheville à torsion, d'un usage général actuellement, et que l'Orient a connue dès la plus haute antiquité.

Dans les lyres simples et primitives, les cordes sont ajustées sur des rouleaux de cuir ou d'étoffe, dont la traverse forme l'axe et qui tournent à frottement autour d'elle. Ce procédé, encore en usage chez les Berbères, ne permet pas de donner aux cordes une forte tension, ni, par conséquent, de leur faire rendre une grande sonorité; aussi l'on a senti bientôt la nécessité d'un système plus perfectionné, et l'on a inventé les chevilles; mais ces chevilles différaient essentiellement de celles que nous connaissons.

Il y a quelques années, j'avais observé au musée de Naples un objet très intéressant : un petit Apollon en bronze, haut d'un décimètre environ, dont la cithare avait été désorganisée; elle avait des cordes d'argent, faites de deux brins tordus ensemble : les chevilles, sorties de leurs alvéoles, étaient éparses au pied du dieu, et j'avais remarqué leur forme inattendue : au lieu d'être cylindriques et droites, elles étaient de section carrée et affectaient une forme en zigzag très anguleuse et très accentuée. Depuis, on a réparé cette statuette; on a fait rentrer de force les chevilles dans les trous de la traverse, en les déformant, sans s'apercevoir que l'on détruisait un document de haute importance et probablement unique au monde. Il reste néanmoins acquis ceci : la corde, après avoir été passée par le trou de la traverse et tendue à la main, était fixée à frottement par la cheville introduite de haut en bas dans le même trou, normalement à la traverse, dans le sens du prolongement de la corde. C'est, soit dit en passant, cette disposition qui a engendré, dans les lyres d'ornement, ces baguettes rigides qui percent la traverse et se continuent au delà.

On rencontre aussi des chevilles placées perpendiculairement à l'instrument, comme dans nos instruments à cordes modernes; le grand Apollon en marbre jouant (pinçant) de la lyre, du musée de Naples, en offre un magnifique exemple. Ici, les cordes pénètrent dans la face antérieure de la traverse et les chevilles, quadrangulaires, sont placées au-dessus, mais à côté, de façon à faire supposer un trajet oblique ou en équerre de la corde dans l'intérieur de la traverse; l'extrémité des cordes ressort librement du coté opposé.

Ces modes d'attache, où le frottement est rendu aussi intense que possible, ont pour effet de permettre à l'artiste de fixer solidement les cordes dans le degré de tension qu'il leur a préalablement donné ; ils ne lui permettent pas de les accorder ultérieurement.

Comment donc jouait-on de ces lyres et de ces cithares ? C'est ce que nous allons examiner.



L'Éducation d'Achille.
Peinture antique du musée de Naples.

Dans la plupart des cas, le musicien attaque la partie inférieure des cordes avec le πλέκτρον tenu de la main droite, tandis que de la gauche il touche directement les cordes en une région plus élevée. Cette particularité a été remarquée ; on en a cherché la raison. Plusieurs auteurs ont émis l'opinion que l'artiste exécutait le chant principal avec le plectre, et faisait entendre un contre-chant avec la main gauche. C'est une explication élégante et ingénieuse : mais, bien qu'elle s'appuie sur des textes, ce n'est qu'une hypothèse, à laquelle il est permis d'en opposer d'autres. Nous verrons plus tard comment il est possible de tout concilier.

S'il est établi qu'un accord véritable ne pouvait être obtenu avec le système de chevilles usité par les anciens, pourquoi ne pas supposer que la main gauche ait été employée à rectifier l'accord et à déterminer la note ?

Pour appuyer cette nouvelle hypothèse sur un fait, il fallait rencontrer

un joueur de lyre qui fît usage, sur la même corde, de la main gauche et du plectre. Je l'ai cherché longtemps ; j'ai enfin trouvé un exemplaire probant dans la célèbre peinture du musée de Naples, *l'Éducation d'Achille.*

L'instrument représenté est remarquable. Il est de grande dimension ; l'extrémité inférieure descend au-dessous de la hanche d'Achille et l'extrémité supérieure dépasse sa tête. Les cordes ayant une grande longueur, l'étude en est relativement facile.

Or, tandis qu'Achille, attentif, les yeux fixés sur son maître, touche une corde avec sa main gauche, le Centaure, à l'aide d'un plectre, fait résonner la même corde dans sa partie inférieure ; la corde est fortement déviée de la verticale que gardent les autres, et le doute n'est pas possible.

Cette façon de faire vibrer les cordes n'est pas de nature à leur faire rendre beaucoup de sonorité, ce qui explique l'usage du plectre : celui-ci ne ressemble guère au petit morceau d'écaille dont se servent nos mandolinistes. Le plus souvent, il est formé d'un manche cylindrique, tenu à pleine main, dont les extrémités sont armées de deux appendices en forme de courtes feuilles, épais à la base, à la pointe légèrement recourbée, probablement sculptés en ivoire. D'autres formes ont été usitées, mais toutes paraissent conçues dans le but de permettre à l'artiste d'attaquer vigoureusement la corde. La sonorité obtenue ainsi était certainement beaucoup plus intense que celle produite avec le doigt : quant à la qualité du son, elle devait être médiocre : ceci ne doit pas nous étonner outre mesure. De nos jours, les Japonais construisent des instruments qui sont des merveilles de lutherie et d'art décoratif, dont on pince les cordes avec de grands plectres d'écaille ou d'ivoire et dont la sonorité est pitoyable. N'oublions pas d'ailleurs que les lyres et cithares des anciens Grecs étaient moins destinés « à faire de la musique », ainsi que nous l'entendons, qu'à diriger la voix, à la mettre au ton et dans le mode voulus. Si notre hypothèse est vraie, cela ne devait pas laisser que d'être fort difficile, et l'on comprend aisément l'expression de profonde attention d'Achille et du Centaure, de l'élève et du maître.

Il nous reste à nous occuper d'un appendice étrange, qui semble réservé aux instruments de luxe, un chevalet bizarre fixé à la traverse, projeté en avant et obliquement, l'inclinaison dirigée en bas. J'ai cru d'abord à un

moyen d'éloigner les cordes de la table d'harmonie; les plus savants archéologues ont adopté cette manière de voir; on lit dans le *Dictionnaire*



APOLLON CITHARÈDE.
Marbre antique du musée de Naples.

des antiquités grecques et romaines : « ... un chevalet, planchette carrée, légèrement bombée, parallèle au joug (*traverse*), et sur laquelle viennent s'appuyer les cordes; il sert à les isoler de la table d'harmonie. » Un examen

attentif m'a fait apercevoir pourtant que c'était là une erreur ; ce chevalet, moins large que la traverse, se projette au-dessus des cordes. De plus, en y regardant de très près, j'ai vu qu'il paraissait formé de tubes accolés et terminés en avant par des boutons qui doivent être des têtes de chevilles, car ils sont, selon toute apparence, en nombre égal à celui des cordes ; lorsque celles-ci sont nombreuses, comme le chevalet est plus étroit que la traverse, il prend de l'épaisseur et les boutons sont disposés sur deux rangs. Ainsi, dans la lyre de *l'Éducation d'Achille*, où l'on distingue onze cordes et où il est permis d'en supposer douze, l'appendice ou chevalet comporte deux rangées superposées de six boutons chacune. Aucun dispositif de ce genre n'existant dans les instruments modernes, il n'est pas facile de comprendre le fonctionnement et l'utilité de celui-ci. On peut supposer qu'il avait pour but d'augmenter la longueur des chevilles et d'assurer la tension et la fixité des cordes par une surface de frottement plus étendue. La lyre représentée dans la figure montre clairement la position de ce soi-disant chevalet au-dessus des cordes, sa division en tubes et les boutons qui les terminent ; la figure fait voir même des tuyaux séparés, perpendiculaires à la traverse.



Apollon et Marsyas.

Peinture antique.

On est revenu au système des rouleaux dans de grandes cithares, relativement modernes ; la traverse en est oblique, pour permettre l'usage de cordes de longueurs différentes, ce qui fait de ces instruments une sorte de transition entre la lyre et la harpe ; cette traverse porte, de place en place, des rainures transversales destinées à empêcher le glissement des rouleaux sur une barre oblique. Ces instruments, d'une construction perfectionnée, dont la caisse sonore présente une certaine ampleur, n'exigeant sans doute pas une aussi forte tension des cordes, on avait abandonné les chevilles à frottement pour revenir à l'ancien système, dont le maniement est plus facile, et qui permet d'accorder l'instrument. La cithare a pu devenir ainsi un véritable instrument de musique, et l'emploi de la main gauche, comme auxiliaire de l'exécution, est alors admissible : à elle se rapportent, selon toute apparence, les descriptions de *modes*, de *gammes*, que nous donnent les textes, et que le fait signalé sur *l'Éducation d'Achille* ne nous permet pas d'appliquer aux lyres pourvues de chevilles, ou du mystérieux appendice pris jusqu'à présent pour un chevalet. Les lyres dont les cordes sont fixées à des rouleaux pourraient seules, dans l'hypothèse précitée, s'accorder comme les cithares.



Le Concert.
Peinture antique du musée de Naples

Une curieuse peinture du musée de Naples montre une femme qui pince

les cordes d'une lyre de la main gauche. et de la droite fait résonner un petit instrument placé sur un meuble, vu de profil et dont la forme est malaisément discernable. Cette musicienne fait-elle entendre un chant et un contre-chant, un chant et une basse ? exécute-t-elle simplement le même motif à deux octaves différentes, comme le font les Chinois et les Japonais sur le *chen*, le plus sonore de leurs instruments à cordes pincées ? Il serait téméraire de le dire. Ce qui est certain, c'est que cette musicienne fait quelque chose d'inusité, une sorte de tour de force, car les trois personnages qui l'entourent témoignent d'un étonnement extrême, voisin de l'effroi. Il est à remarquer que les instruments sont construits avec le système des rouleaux, permettant de les accorder et d'en jouer d'une seule main.

L'auteur de ces remarques ne se flatte point d'avoir élucidé complètement les questions de la nature et de l'emploi de ces instruments mystérieux. La question de l'attache des cordes à la partie inférieure de l'instrument est encore à étudier ; à celle-ci se rapportent des appendices que l'on voit parfois fixés sur la partie ventrale de l'écaille de tortue, notamment dans le groupe du *Taureau Farnèse*. Le champ reste ouvert à des études et à des conjectures que nous laissons à de plus habiles, et aux archéologues de profession.

C. SAINT-SAËNS





LES GRAVEURS DU XXE SIÈCLE

MAC-LAUGHLAN

PEINTRE-GRAVEUR



Donald Shaw Mac-Laughlan est né en 1876 au Canada, a étudié la peinture à Boston, s'est fait naturaliser américain et s'est fixé à Paris. Il y a été élève de Gérôme.

Pour la gravure, s'est formé seul, en regardant des gravures de Seymour Haden, de Whistler, surtout de Méryon.

D'ailleurs, fin appréciateur en fait d'estampes.

S'est mis à graver à l'eau-forte en 1899, et a déjà derrière lui un œuvre de quarante eaux-fortes colorées, tirées à petit nombre, trente épreuves au plus.

En homme qui sait son Méryon, il a été captivé dès l'abord par le vieux Paris : *Notre-Dame,* naturellement ; *l'Estacade,* — quel artiste l'estacade n'a-t-elle pas tenté ? — *le Pont de la Tournelle* (avec un ballon dans

le ciel, à la Méryon); *Saint-Germain-des-Prés*, *Portail de Saint-Germain-des-Prés*, *Rue Mouffetard*, *Pont Saint-Michel*, *Cour des Gobelins*, *la Forge des Carmélites*. Toutes pièces intéressantes.

Puis, *la Grande tour de Saint-Sulpice* et *la Petite tour*, *la Colonne du Luxembourg*, *Jardin du Luxembourg*, *la Cité*, *Quai de l'Hôtel de ville*, *Quai des Grands-Augustins*, *la Tannerie*, *le Canal de Charenton*.

Et encore, dans son œuvre qui, dès à présent, prend corps : *the Coppersmiths*, *la Petite forge*, *le Cerf volant*, *la Forge du Cheval blanc*, *la Chiffonnière*, *Jack*, *Tour de Beurre à Rouen*, *Tour à Rouen*, *Portail du Palais ducal à Venise*, six *Marines* prises à Boulogne-sur-Mer (dont l'une reproduite en tête du présent article), trois portraits, et la petite carte d'invitation à une exposition de ses eaux-fortes faite en juin 1902, à Paris, indépendamment des envois à la Société nationale des Beaux-Arts.

Aujourd'hui, pour la *Revue*, une vue de *Saint-Séverin*. Saint-Séverin! encore un des sujets les plus tentants du vieux Paris....

— Et le nouveau Paris, ne serait-il pas tentant? demandait la *Revue* à Mac-Laughlan. Paris est-il uniquement dans la note de la rue des Mauvais-Garçons? une ville de vieilles truanderies?

Et le Paris contemporain, le Paris des robustes architectures actuelles, aux murs puissants, à la prédominance du plein sur le vide, le Paris des maisons-forteresses, des bow-windows et des tourelles indo-chinoises, ne peut-il solliciter aussi le peintre-graveur?

— Cela peut s'essayer, dit Mac-Laughlan.

Et, séance tenante, il alla prendre et faire mordre, pour la *Revue*, un aspect du Paris XXe (rue Gustave-Flaubert).

Une veine nouvelle à suivre.

Henri BERALDI



ARTISTES CONTEMPORAINS

JOHN EVERETT MILLAIS[1]

(PREMIER ARTICLE)



e plus grand peintre que l'Angleterre ait produit depuis Turner, c'est Millais — Millais, mort en pleine vigueur de talent et le plus universellement admiré des artistes anglais de son époque.

Peu d'hommes eurent une personnalité plus honorée ; on en compterait moins encore dont l'art ait inspiré autant de respect. Ce qui domine en son œuvre, c'est, avant tout, l'intelligence de l'art; et de là vient sans doute qu'il ait été si parfaitement compris du public. A de rares exceptions près, on ne trouve pas chez lui cette recherche de l'effet décoratif que Leighton posait en principe, et on remarque son indifférence relative pour le dessin pictural. Le don du « style » lui manque également, si l'on entend par là le raffinement du goût et l'élévation de la pensée, toutes choses que Watts possède à un si haut degré; par contre, il avait de l'imagination, peu puissante au début, et toujours plus pénétrante que créatrice, différente du vrai « don » qui, comme dit Blake, n'a rien de commun avec la mémoire ou l'observation.

1. Les abonnés de la *Revue* n'ont certainement pas oublié la magistrale étude consacrée au peintre Watts, dans les numéros des 10 juillet et 10 août 1898. Aujourd'hui, c'est Millais dont M. Spielmann a bien voulu accepter de résumer pour nous l'œuvre imparfaitement connue en France : nous ne pouvons ici que lui dire d'un mot notre gratitude, en laissant à nos lecteurs le soin d'apprécier le travail écrit à leur intention par l'éminent critique d'art anglais. — N. D. L. R.

Son éducation sévère ne lui apprit pas seulement à voir et à dessiner, à observer et à exprimer un sujet avec une acuité et une intensité de perception dont un homme d'habitudes plus libres eût été incapable, elle lui fit acquérir en outre l'exécution consciencieuse qui n'est pas la banalité, l'ampleur qui n'est pas le vide et l'habileté qui n'est pas simplement de l'adresse, mais qui constitue, en quelque sorte, la personnalité du peintre.



Portrait de Millais.
Crayon par Marcellin Desboutin.

D'abord, tout comme Giotto et Fra Angelico, tout comme Holbein et Van Eyck, c'est à la nature qu'il demande ses secrets, les lui arrachant de force, au besoin, par l'observation microscopique. Aussi les premiers résultats de cette méthode nous sont-ils révélés par des œuvres traitées avec la précision respectueuse et le zèle patient d'un enlumineur de missels. Bientôt nous arrivons à la période de transition, de *Sir Isumbras* à *la Veille de la Sainte-Agnès;* puis nous passons à la troisième phase, celle des chefs-d'œuvre, tant portraits que paysages, et à la quatrième enfin, où le vieux lion sur son déclin retrouve encore par instants des restes de sa vigueur d'autrefois.

John Everett Millais naquit, le 8 juin 1829, à Portland-Place (Southampton), où ses parents habitaient momentanément. Son père appartenait à une vieille famille de Jersey, qui résidait dans l'île depuis plusieurs générations — depuis le Conquérant, disait Millais, — et il ajoutait, avec une conviction de généalogiste, relevée d'une pointe de fierté, que sa famille et celle du Français Millet descendaient d'un commun ancêtre.

Enfant, il passa pour un prodige, étonnant ses maîtres par les premières

manifestations de son talent. Après six années de séjour à l'école de la Royal Academy, où il remporta tous les prix pour lesquels il concourut, le



SIR JOHN EVERETT MILLAIS PAR LUI-MÊME
(Musée des Offices, à Florence).

jeune artiste, alors âgé de dix-sept ans, exposa *Pizarre s'emparant de l'Inca du Pérou*, œuvre qu'un éminent critique d'art français signala comme étant une des meilleures peintures historiques de l'année.

Une autre de ses premières productions, *le Denier de la veuve*, est à mentionner également ici, ne fût-ce que pour constater combien tôt l'inspiration religieuse apparut chez Millais. Dans ce tableau, la composition manque d'unité, en dépit de l'ingénieuse disposition de la scène, et l'on voudrait plus de beauté divine à la figure du Christ ; nous ferons la même remarque à propos de sa dernière peinture, *le Précurseur* (1896), où le visage de saint Jean est, à notre avis, trop dépourvu d'intelligence.

Pas de réelle grandeur non plus dans *la Parabole du mauvais grain*, car l'impression produite par cette œuvre dantesque vient plutôt de son propre caractère dramatique, que de l'habileté du peintre à réaliser sur la toile la profondeur d'une pensée religieuse ou philosophique.

C'est à ce moment que, malgré tous ses succès académiques, malgré la consécration de son talent universellement reconnu de divers côtés, Millais eut à traverser une période — brève, mais combien amère ! — de lutte, d'indifférence, puis de dérision et de dédain, lorsque l'indifférence ne fut plus possible au public. Dans cet âpre combat, où il fallut tenir tête, sans broncher, à une véritable croisade de ridicule, nul ne pouvait espérer vaincre, s'il n'eût eu comme lui le courage robuste, la persévérance tenace et une inébranlable confiance en soi.

Nous voulons parler du mouvement organisé par la *Pre-Raphaelite Brotherhood* : tandis que ses premières œuvres sapaient à leur base les vieilles formules de l'art anglais, le *Times* lançait ses foudres sur notre artiste et ses associés « pachydermes ». « Pachydermes » peut-être, mais non pas insensibles ou inconscients : la force d'âme et la résolution étaient leur armure, non l'indifférence à l'attaque !

C'est avec Rossetti, M. Holman Hunt et quelques autres de moindre importance artistique, que Millais, moitié par plaisanterie, moitié avec conviction, fonda cette *Pre-Raphaelite Brotherhood*, au sujet de laquelle Ruskin écrivait qu'il ne pouvait féliciter les artistes de leur nom de guerre, les principes n'étant *ni pré, ni post-raphaélites*, mais éternels ! Ce n'est point ici le lieu d'examiner les idées et les tendances du groupe, mais ce qu'il est permis d'indiquer, comme une preuve éclatante de ce que peut produire, même en art, la coopération, ce sont les effets de cette association.

Assurément, les grands tableaux que Millais peignit à cette époque

sont dus à l'influence d'un milieu où les enthousiasmes s'exaltaient mutuel-



Publié avec l'autorisation de sir Charles Tennant.

LE PRÉCURSEUR.

lement. L'exécution prestigieuse, la claire ordonnance, le souple dessin lui appartiennent en propre, mais il était soutenu, on le sent, d'un côté

par l'imagination ardente de Rossetti, de l'autre par l'intelligence puissante et résolue de Holman Hunt.

Sur cette *Brotherhood* qui ne fumait pas, ne buvait pas, ne jurait pas



Publié avec l'autorisation de MM. Graves and C°.

LE HUGUENOT.

— à une époque où ces défauts chez les artistes passaient pour autant de qualités — deux livres avaient laissé une impression vivace : l'un était la collection des fresques de Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise, gravées par Lasinio ; l'autre, l'admirable ouvrage de M. Bonnard sur le costume,

avec les fines gravures de Mercuri. Celui-ci surtout excita dans la petite bande un enthousiasme sans bornes, et Millais s'en inspira pour quelques-uns des costumes les plus expressifs de *Lorenzo et Isabella* (1849).



Publié avec l'autorisation de MM. Graves and Co.

L'Ordre d'élargissement.

Ce fut là sa première œuvre sérieuse, et pourtant cette réunion de portraits réalistes des amis du peintre fut regardée comme la plus grosse plaisanterie de l'année par un public sottement insensible à l'étonnante habileté, à la noblesse et à la nouveauté du tableau. On l'accueillit avec

plus de ridicule encore que le *Rienzi* d'Holman Hunt, qui figurait à la même exposition !

Mais, l'année suivante, le ridicule devint de l'opprobre violent, lorsque parut *l'Atelier du charpentier*, qui porte aussi le titre de *le Christ dans la maison de ses parents*, avec ce texte : « Et on lui dira : Quelles sont ces blessures dans tes mains ? Et il répondra : Celles dont je fus blessé dans la maison de mes parents » (Zac., XIII, 6). Le *Times*, qui était le reflet de l'opinion publique, protesta bruyamment : « Cette folie morbide, déclara-t-il, qui sacrifie la vérité, la beauté et la pureté au goût de l'excentrique, ne mérite point la moindre indulgence de la part du public ». Et le public de se révolter contre ce qu'il considérait comme une peinture de conception fantasque, de réalisation outrée et d'ensemble choquant. Quelques-uns se trouvèrent cependant pour apprécier le symbolisme religieux qui était un des principes de la *Brotherhood;* d'autres, en plus petit nombre, pardonnèrent à l'artiste, en faveur de la sincérité et de l'étude soigneuse des détails; mais combien peu nombreux furent ceux qui virent, avec l'œil du peintre, que *l'Atelier du charpentier* était fait comme l'atelier d'un charpentier, et comprirent comment le réalisme, avec le secours d'un symbolisme éloquent, pouvait mettre dans un tableau autant de piété et de foi que la grâce idéalisée de n'importe quel vieux maître.

Avec une énergie sans égale, avec une patience admirable, Millais résista aux dédains, et à ce pénible tournant de sa vie, où la notoriété était son lot plutôt que la renommée, où son nom était sur toutes les lèvres, mais plus pour exciter le rire et la critique que l'admiration et les louanges, il suivit noblement le sentier choisi, marchant vers la gloire qu'il savait bien devoir atteindre un jour.

Le premier encouragement lui vint de Ruskin, qui prit chaleureusement sa défense ; le second, sa nomination au titre d'associé de la Royal Academy, fut suivi, nous dit-il, d'une amère déception : on s'aperçut que l'artiste n'avait pas l'âge réglementaire et son élection fut invalidée ! Définitivement admis en 1853, et quoique étant, avec sir Thomas Lawrence, le plus jeune associé qui ait jamais été nommé, il n'avait pas dû attendre moins de dix années avant d'être élu membre titulaire. Et toujours il garda le plus mauvais souvenir de ces désillusions.

Ce n'est qu'en 1859, lors de l'apparition de *la Vallée du repos*, que



J. E. Millais pinx — Gaucean sculp

LE CHEVALIER ERRANT

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. ... Paris

Millais renia les dogmes de la *Brotherhood* ou, comme il disait, « qu'il entra dans sa puberté artistique ». Il faut remarquer que, plus son vigoureux talent s'affirmait, plus le peintre prédominait sur le poète et le technicien sur le penseur. Ses sympathies, comme son art, s'élargirent ; son esprit gagna en étendue, à mesure que son intelligence devint plus compréhensive de la vie, et ce qu'il perdit passagèrement, sinon complètement, en émotion, il le regagna en ampleur. Ruskin dénonça hautement sa défection, qui prenait à ses yeux les proportions d'une véritable apostasie artistique : mais lui, sans s'émouvoir, poursuivit son chemin au milieu d'une gloire toujours grandissante. Par cette concession, il avait conquis le public dont il devenait le peintre favori.

« L'enfant, a-t-on dit, est le père de l'homme », et jamais ce mot ne fut plus juste que pour Millais, tant son succès était dû à une austère discipline personnelle de la main et de l'esprit tout ensemble ; c'est pourquoi l'on ne saurait passer sous silence aucun des tableaux qui datent de cette période. Vinrent d'abord *Ferdinand livré par Ariel* (1850), plus « quattrocento » peut-être que tout ce qu'il avait produit jusqu'alors, et *Mariana dans le château fort*, inspiré d'un poème de Tennyson, preuve de sa dépendance des autres pour l'imagination créatrice, mais preuve aussi de l'émotion artistique qu'éveillait en lui, à un degré dont n'approche aucun autre peintre anglais de sa valeur, ce qu'il y a de plus délicat dans notre plus pure poésie. De la même année datent *le Retour de la colombe à l'arche*, qui fut exposé à Paris en 1855 et légué par M. Combe à l'Université d'Oxford, et *la Fille du bûcheron*, inspiré d'un poème de Coventry Patmore. L'année suivante, il exposait *l'Ange dans la maison*, portrait de Mrs Coventry Patmore, à côté du célèbre et si populaire tableau du *Huguenot*. En 1853, il donnait *l'Ordre d'élargissement* (*1746*), suivi de près par *le Royaliste banni* (*1651*) et par *Ophélie*, dont le modèle, Miss Siddal, devint plus tard la femme de Dante Rossetti.

L'admirable petit portrait de Ruskin près de la cascade de Glentilas, est de 1854 et, de 1855, *la Délivrance*, « le seul *grand* tableau de l'année », au dire du même Ruskin, qui en excusait la facture un peu négligée et contraire par le fait aux principes des préraphaélites, sous prétexte que l'impétuosité de l'exécution allait de pair avec le mouvement de la scène représentée.

En 1856, le grand critique, enthousiasmé par *la Paix conclue*, s'écriait : « Le Titien lui-même pourrait à peine lui tenir tête maintenant ! » Ce tableau, très « littéraire » d'ailleurs, est aussi remarquable comme invention qu'il est parfait comme facture; quelques critiques, dont nous ne partageons pas l'opinion, prétendent que l'avenir le rangera, avec *les Feuilles d'automne*, parmi les chefs-d'œuvre du monde. *Les Feuilles d'automne*, dont il est ici question, avaient été peintes tout d'abord pour M. Eden, et Ruskin les citait comme le seul exemple existant de crépuscule parfaitement rendu : c'est, en effet, un merveilleux tableau.



Publié avec l'autorisation de lady Millais.

ZÉPHYR PRINTANIER.

Il y aurait à mentionner encore *l'Enfant du régiment*, qui porte maintenant le titre de *le Coup tiré au hasard*, autre épisode d'un petit drame tendre, et *la Jeune fille aveugle*, où le décor représente un paysage de Winchilsea. Le lecteur, qui se rendra compte par lui-même de l'extrême conscience de « fini » de tous ces tableaux, pourra se faire une idée de l'activité

fébrile du peintre : en 1857, il donne *un Songe du passé*, *Sir Isumbras au gué*, *Nouvelles du pays*, *Évasion d'un hérétique (1559)*, inspirée par



Publié avec l'autorisation de la fabrique de l'église du Christ, à Oxford.

PORTRAIT DE GLADSTONE.

de prétendus documents officiels de Valladolid, relatifs à l'Inquisition.

Cette dernière toile, qui tenait de si loin à la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, fut le commencement de la fin. Ruskin découvrit en *Sir Isumbras* des fautes

de facture, de sentiment et d'art, tandis que dans l'*Évasion d'un hérétique*, il signalait cette recherche caractéristique de la laideur que le public reprocha toujours aux préraphaélites et que l'écrivain, pour une fois, pouvait bien trouver sans excuse.



Une jolie fille de Leech.

Mais Millais, qui ne voulait écouter aucun public, proclamait alors par son pinceau qu'il ne se souciait plus d'aucun critique, pas même de Ruskin, et depuis, il nous a déclaré plus d'une fois à nous-même que, quelle que fût à ce sujet l'opinion de ses juges, son abandon du préraphaélisme avait entravé plutôt qu'aidé le développement de son art.

L'année 1859 vit accomplir cette transition : *le Printemps* choqua par « son verger violent et dur » et par « le furieux éclat » de ses fleurs de pommier, merveilleusement peintes, tandis que, autour de *la Vallée*



J. E. Millais. — Lorenzo et Isabella (1849)

(Publié avec l'autorisation de la Corporation de Liverpool)

du repos, grondait le tumulte des critiques et des protestations. Pour nous, nous avons toujours regardé cette dernière peinture comme une des plus grandes et des plus profondément émouvantes qui aient jamais été exécutées en Angleterre ; c'est une œuvre qu'il faut contempler avec recueillement, en baissant la voix, car l'exécution n'y est point écrasée par l'idée, la composition s'y montre digne de la technique, et, il faut bien le dire, parmi les œuvres exposées à la National Gallery of British Art, aucune n'atteint à une si puissante impression que celle qui proclama, en 1859, la séparation de notre artiste d'avec l'esprit de secte d'un petit groupe.

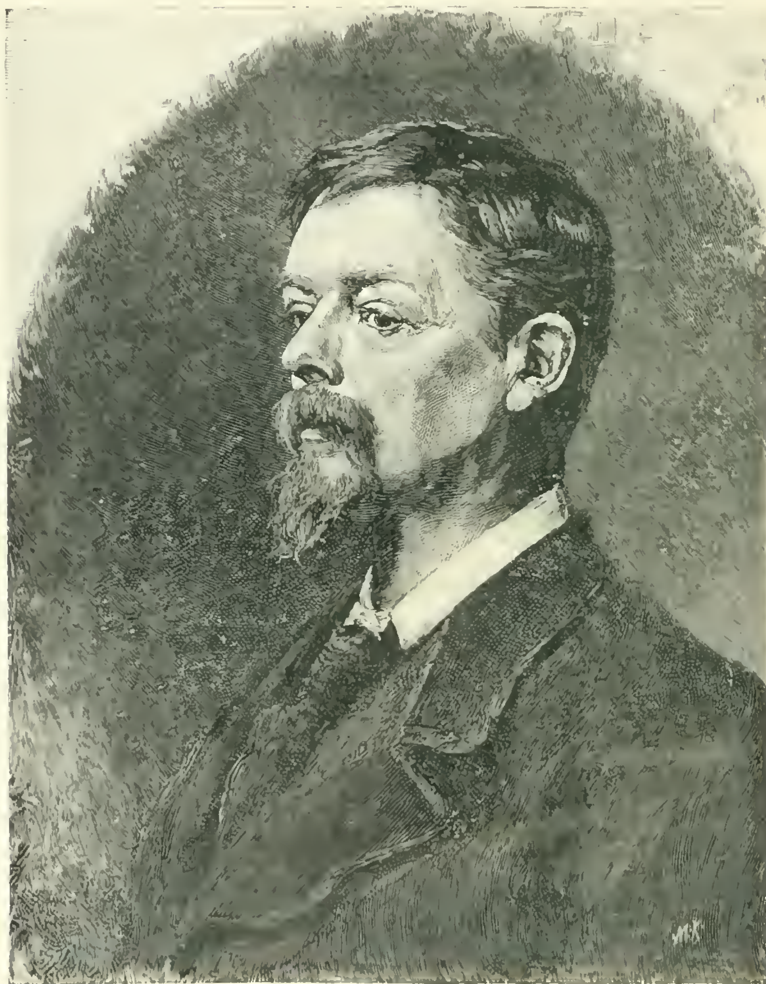
Si nous avons insisté sur cette première période de la carrière de Millais, c'est que, à notre avis, ces efforts pour établir une profession de foi de protestation artistique ne lui permirent pas seulement de manifester son indépendance, son originalité, mais bien plus encore de s'assurer de sa force et de se tremper le caractère en même temps qu'il se formait la main.

Le suivre maintenant à travers ses œuvres serait fastidieux ; choisir les plus remarquables ne serait pas moins difficile, car sa peinture se maintint constamment, durant de longues années, à une étonnante supériorité, et ses faiblesses occasionnelles offrent presque autant d'intérêt que la longue série de ses succès. Ce qu'il y a de plus remarquable en lui, d'ailleurs, c'est moins peut-être l'ensemble de ses hautes qualités, que l'universalité de son talent dans toutes les branches de l'art du peintre. Dramaturge, il l'était, avec ce tact spécial de l'artiste qui, sans achever une scène, sait en suggérer le dénouement ; pour le maniement de la couleur, nul ne l'a surpassé en Angleterre ; son dessin était irréprochable, subtil, suggestif, en même temps que ferme et correct ; sa ligne et sa composition étaient comme inspirées ; son noir et blanc n'a pas d'égal, de même que son aquarelle, au moins pour ce qui est de l'habile emploi du lavis. En un mot, il était maître absolu de ses moyens ; mais il était plus que cela : dans le portrait, dans le paysage et dans la peinture de genre, il atteignit souvent au suprême degré de l'art.

Le nu, il ne le peignit qu'une fois, une seule fois, dans *le Chevalier errant* (1870), et c'est assez pour faire regretter qu'il ne se soit pas spécialisé dans ce genre[1].

1. Les œuvres de Millais ont été maintes fois reproduites en Angleterre. Seul peut-être *le Chevalier errant* n'avait pas encore été gravé : on sait que l'art anglais ne pratique pas le culte du nu. Le

De temps à autre, il se livra à la peinture religieuse ou biblique avec originalité et sincérité, sinon avec la haute envolée poétique et intellectuelle



Publié avec l'autorisation de Mrs Macdonald.

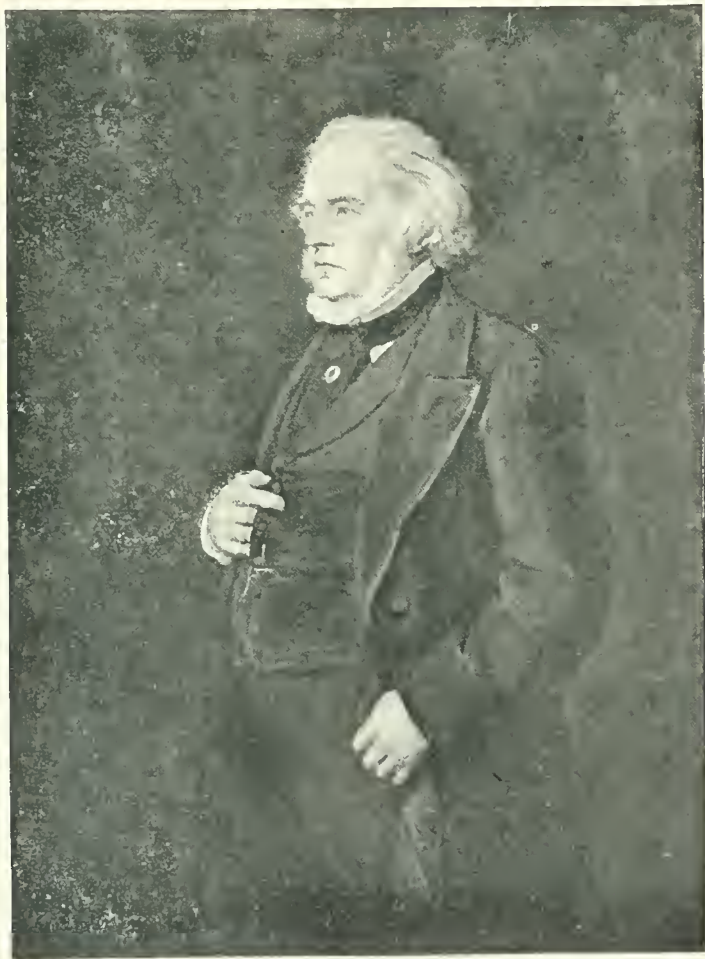
PORTRAIT DE GEORGE DU MAURIER

(Collection Kepplestone).

que réclament ces sortes d'œuvres. Mais l'imagination et l'invention n'éga-

magnifique burin que publie aujourd'hui la *Revue* sera donc, pour nombre de compatriotes de Millais eux-mêmes, une sorte de révélation. Le maître graveur Gaujean, à qui nous l'avions demandé et dont il fut le dernier travail, y avait mis tout son cœur et toute sa conscience d'artiste. — N. D. L. R.

laient pas chez lui l'étonnante puissance de la virtuosité, encore qu'il fût capable d'évoquer la grâce, la délicatesse, la douceur et même la passion,



PORTRAIT DE JOHN BRIGHT.

dans l'illustration de certains poèmes, par exemple : *la Veille de la Sainte-Agnès* (1863), d'après Keats ; *Hirondelle! Hirondelle!* (1865), d'après un poème de Tennyson : *Oh! qu'un rêve si longtemps caressé...* (1872), inspiré de *Lalla Rookh*, etc. Mais quand l'illustration du poème réclame un paysage, alors son talent s'élève plus haut encore, comme dans *les Pins* (1874), qui

commentent un passage de Wordsworth, comme aussi dans *le Jardin abandonné* (1875), pour des vers de Campbell.

Comme paysagiste, en effet, c'est-à-dire comme « portraitiste du paysage », Millais marche de pair avec les plus grands maîtres : nous n'entendons pas l'égaler à Turner pour l'heureux ensemble du savoir artistique, de l'imagination poétique et de ce que nous appellerons le sens du paysage, non plus que pour la magie « romantique » de sa palette, mais s'il n'est pas comparable au peintre poète qui pénètre à son gré les secrets de la nature pour mieux en révéler les merveilles, il n'a pas eu d'égal en son pays dans la traduction respectueuse d'une vue présente, simplement peinte, telle qu'elle est, avec ses larges lignes d'horizon, comme il le fit dans le morne et saisissant *Frileux octobre*, par exemple.

En vérité, il pouvait peindre l'heure du jour, et le ciel, l'herbe, la bruyère humide de rosée, le lumineux écran d'un nuage, l'enchevêtrement compliqué des broussailles; il peignait tout cela avec un enthousiasme passionné qu'il eut l'heureux don de communiquer au spectateur.

En vieillissant, il se consacra de plus en plus au paysage, en comparaison duquel le portrait lui semblait insupportable : « J'ai tant de joie à peindre un paysage ! s'écriait-il un jour. Là, en effet, le travail vous plaît pour lui-même et vous n'avez que vous-même à satisfaire : au lieu que, dans le portrait, il faut plaire à chacun et penser à la ressemblance que les gens ne trouvent jamais parfaite, sans ajouter que, pour le peintre, la plupart des figures sont absolument dépourvues d'intérêt ! »

Ce n'est pas seulement grâce à son œil subtil et pénétrant qu'il fut un grand coloriste, c'est moins aussi par le choix des tons que grâce à l'habileté avec laquelle il forçait les couleurs à s'harmoniser sur la toile : tour de force merveilleux de rouge et d'or dans *le Gardien de la Tour de Londres*, assemblage savant de nuances dans le portrait de *Gladstone*, en toge écarlate (1885), touches de couleur violente au milieu d'un ensemble relativement sobre dans *l'Ornithologiste* (1885), etc. Si l'on a pu dire de la couleur de Rossetti qu'elle était « orchestrale », celle de Millais peut, à coup sûr, être qualifiée de mélodieuse !

M.-H. SPIELMANN.

(A suivre.)

L'HISTOIRE DU BON ROI ALEXANDRE

MANUSCRIT A MINIATURES DE LA COLLECTION DUTUIT

(PREMIER ARTICLE)



L'ENLUMINEUR GUILLAUME VRELANT, PEINT PAR MEMLINC.
Détail du tableau du musée de Turin

Parmi les trésors de la collection Dutuit, si généreusement légués à la France sous la possession immédiate de la ville de Paris, les livres et les manuscrits tiennent une place très importante. Un luxueux catalogue, que M. Dutuit avait fait éditer de son vivant, en 1899[1], permet au public de se rendre compte des richesses de ce genre qui ont été accumulées avec une pureté de goût, une intelligence dans les choix, auxquelles on ne saurait trop rendre hommage.

Au nombre de ces joyaux de bibliophile, il en est un surtout du plus grand prix. C'est le manuscrit célèbre du roman d'Alexandre le Grand, ou, pour lui donner son titre ancien, de *l'Histoire du bon roi Alexandre*[2].

1. *La Collection Dutuit. Livres et manuscrits.* Paris, Ed. Rahir, 1899, in-f°. Le manuscrit de *l'Histoire du bon roi Alexandre* est décrit dans ce catalogue, sous le n° 456, pp. 176-178.

2. Ce titre d'*Histoire du bon roi Alexandre* est celui que donnent, pour le volume, les inventaires de la bibliothèque des ducs de Bourgogne en 1467 et 1487. Dans le manuscrit même, on lit, en tête de la table de la première partie, cet intitulé : « Chy après s'ensieulvent les rubriches des capitres de ceste presente histore, laquelle remonstre les nobles emprises, fais d'armes et conquestes du hault, noble et vaillant conquerant, le roy Alixandre, par ly faictes et achevées en conquerant le monde. »

M. Eugène Dutuit avait acquis ce volume il y a plus d'un demi-siècle, en novembre 1847, à la vente du marquis de Coislin, où le manuscrit fut adjugé pour le prix de 11.100 francs[1]. De combien faudrait-il majorer ce prix de 1847, pour avoir la valeur vénale actuelle d'un pareil livre ! Et



MARIAGE DES PARENTS D'ALEXANDRE LE GRAND.
Miniature de Guillaume Vrelant dans *l'Histoire du bon roi Alexandre* (Collection Dutuit).

cependant, dès ce moment, la beauté exceptionnelle du volume suscitait l'enthousiasme. Un fin appréciateur, M. Gratet-Duplessis, dans une note insérée au catalogue de la vente Coislin, s'exprimait en ces termes : « Il est beaucoup moins facile qu'on ne le croirait de décrire et de caractériser

1. Sur la vente de la bibliothèque du marquis de Coislin, voir la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 2e série, t. IV, pp. 191-192. Antérieurement à cette vente, le manuscrit de l'*Histoire du bon roi Alexandre* avait été payé, en 1823, 5.050 francs à la vente de la bibliothèque de M. Morel de Vindé.

convenablement un tel manuscrit.... Je me contenterai.... de dire..... que je ne connais pas de plus beau livre que celui-ci [1]. »

Il ne faudrait pas pousser les choses trop loin. Le manuscrit de



MINIATURE DE GUILLAUME VRELANT DANS LE TOME II DES « HISTOIRES DE HAINAUT »
(Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 9243).

l'Histoire du bon roi Alexandre ne s'élève pas jusqu'à la catégorie de ces volumes exceptionnels qui ne sont plus seulement des beaux livres, mais qui constituent de véritables monuments de l'art, tels que certains manuscrits peints par Jean Fouquet, que le *Livre du cœur d'amour épris* de la Bibliothèque impériale de Vienne — que je serais porté à attribuer à Bar-

1. *Catalogue de la bibliothèque de M. le marquis de C**** [Coislin]. Paris, Potier, 1847, in-8°, n° 598.

thélemy de Clerc, le peintre du roi René[1] — que les *Heures de Turin*, si précieuses pour l'étude de la question des débuts des van Eyck[2], tels surtout que l'incomparable *Livre d'heures du duc Jean de Berry*[3], le joyau de la bibliothèque du musée Condé à Chantilly, tel même que le tome II de Paris des *Miracles de la Vierge*, dont nous aurons occasion de nous occuper plus loin. Mais, cette réserve faite, *l'Histoire du bon roi Alexandre*, de la collection Dutuit, est digne d'être admirée comme un des plus splen-



ALEXANDRE SE BAIGNANT AVANT D'ÊTRE ARMÉ CHEVALIER.
Miniature de Guillaume Vrelant dans *l'Histoire du bon roi Alexandre* (Collection Dutuit).

dides exemples de ce que savaient produire, vers le milieu et dans la seconde moitié du xve siècle, les ateliers de librairie travaillant en Flandre.

On sait que l'histoire légendaire d'Alexandre le Grand eut une grande

1. Voir mes *Notes sur quelques manuscrits français ou d'origine française conservés dans des bibliothèques d'Allemagne*, pp. 26 et suiv. (Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, année 1892, pp. 138-143.)

2. Voir la publication jubilaire dans laquelle j'ai eu la bonne fortune de publier les miniatures des *Heures de Turin*, pour les Sociétés de l'Histoire de France et de l'École des Chartes, en l'honneur de M. Léopold Delisle, l'illustre érudit (6 mai 1902).

3. Voir dans la *Revue* du 10 avril 1898, t. III, p. 353, l'étude de M. Léopold Delisle sur le *Cabinet des livres* du musée Condé.

popularité au moyen âge. Composée d'abord en grec, puis traduite en latin, la légende fut mise enfin en langue vulgaire, donnant naissance en France, dès le XIIe siècle, à des versions poétiques, puis, plus tard, à des ouvrages en prose. Le texte contenu dans le manuscrit de la collection Dutuit appartient à cette dernière catégorie. Il est l'œuvre de Jean Wauquelin, « translateur et écrivain de livres » au service du duc de Bourgogne Philippe le Bon, qui s'est inspiré des compositions antérieures sur



La fontaine de Jouvence.
Miniature de Guillaume Vrelant dans *l'Histoire du bon roi Alexandre* (Collection Dutuit).

Alexandre, en y mêlant des passages empruntés à d'autres sources, tels que l'épisode des *Vœux du paon*[1].

Jean Wauquelin composa son œuvre à la requête et commandement d'un cousin germain du duc Philippe le Bon, Jean de Bourgogne, comte d'Étampes et seigneur de Dourdan, né en 1415 et mort en 1491. Mais on exécuta pour le duc de Bourgogne lui-même deux exemplaires de luxe de l'ouvrage, ornés l'un et l'autre de miniatures, et qui tous deux sont inscrits sur l'inventaire de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, dressé en 1467.

1. Voir, pour plus de détails, le remarquable ouvrage de M. Paul Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*. Paris, 1886, 2 vol. in-8°.

L'un de ces exemplaires se trouve aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris[1]. L'autre est précisément le manuscrit de la collection Dutuit. Ce dernier est mentionné comme suit dans l'inventaire de 1467 de la bibliothèque ducale : « Ung livre couvert de cuir jaune, à clouz de lecton, intitulé : *l'Istoire du bon roy Alexandre*, començant ou second feuillet aprez la table, en rubrice : *Du pere et de la mere*, et au dernier *qui teme la.* » On voit encore le volume enregistré dans un inventaire dressé à Bruxelles en 1487 : « Ung autre grant volume couvert de cuir chamois, à deux clouans[2] et cincq boutons de leton sur chascun costé, historié, et intitulé : *l'Istoire du bon roy Alexandre*, comenchant ou second feuillet : *Du pere et de la mere*, et finissant ou derrenier : *nous doinst tous sa benoite gloire. Amen*[3]. » Puis on perd la trace du manuscrit, jusqu'au moment où on le retrouve, au XIXe siècle, passant successivement dans les bibliothèques de MM. Morel de Vindé et de Bourdillon, pour arriver entre les mains du marquis de Coislin, qui le fit recouvrir d'une nouvelle reliure de maroquin doublé, chef-d'œuvre de Trautz-Bauzonnet[4].

Le volume, de format in-folio, comprend 327 feuillets non numérotés. Le texte, de Jean Wauquelin, y est divisé en deux parties. La première, de 157 chapitres, est consacrée à l'histoire d'Alexandre, depuis sa naissance jusqu'à son mariage avec la fille de Darius, avec intercalation de l'épisode des *Vœux du paon*. La seconde partie, en 128 chapitres, raconte surtout des aventures fabuleuses attribuées au conquérant macédonien, sa descente au fond de la mer, ses combats contre des monstres divers, son arrivée à la fontaine de Jouvence, etc. Elle se termine par la mort d'Alexandre et la vengeance exercée contre ceux qui l'ont empoisonné.

L'exécution matérielle du manuscrit est irréprochable sous tous les rapports : finesse du parchemin, perfection de la calligraphie, qui con-

1. Ms. français 9342. Ce manuscrit est celui qui est inscrit sous les n°s 1478 et 1647 dans les inventaires de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, tels qu'ils ont été publiés par Barrois, *Bibliothèque protypographique*.

2. Fermoirs rattachés par des lanières.

3. Barrois, *Bibliothèque protypographique*, p. 212, n° 1479, et p. 241, n° 1685.

4. Cette reliure doublée, de Trautz, est merveilleuse de style et d'exécution ; elle fut payée au maître relieur 2.400 francs, — heureux temps !... Mais on peut regretter la disparition de la vieille reliure de la bibliothèque des ducs de Bourgogne. De celle-ci, on a conservé l'étiquette qui était placée sur un des plats, portant le titre du volume. Cette étiquette, insérée dans un cadre rectangulaire de laiton, a été remontée sur une boîte confectionnée pour renfermer le manuscrit et protéger la reliure de Trautz.

siste en une grosse batarde écrite à longues lignes, rappelant la main de David Aubert, un des meilleurs copistes employés par la cour de Bourgogne, décoration des initiales, titres de chapitres et bouts de lignes. Mais ce qui fait surtout le prix du manuscrit de la collection Dutuit, ce sont ses miniatures, au nombre de deux cent quatre, dont les six premières



Miniature de Guillaume Vrelant dans le tome II des « Histoires de Hainaut »
(Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 9243).

mesurent, en moyenne, 18 centimètres dans les deux sens, tandis que les suivantes, tout en conservant cette largeur de 18 centimètres qui est celle de la justification du texte, n'ont plus que de 7 à 10 centimètres de haut.

Ces miniatures sont à la fois curieuses par leurs sujets et d'un haut intérêt au point de vue de l'art. En ce qui concerne les sujets des images, les artistes qui ont peint les miniatures n'ont eu aucune préoccupation de couleur historique. Ils ont traité l'histoire du roi Alexandre comme un roman de chevalerie, et un roman se passant à l'époque où eux-mêmes

vivaient. C'est la cour de Bourgogne, c'est l'existence des serviteurs ou des sujets du duc Philippe le Bon que nous avons sous les yeux. Ainsi que l'a très bien dit M. Gratet-Duplessis, dans le catalogue de la vente Coislin, nous devons à cet anachronisme « de précieux et intéressants détails, de curieux renseignements, quelquefois même des indications très amusantes sur tout ce qui constituait la vie de château, les habitudes princières, les mœurs publiques et privées, les fêtes, les usages du xve siècle ».

Sous le rapport de la question d'art, on a, depuis longtemps, remarqué que les miniatures n'étaient pas toutes de la même main. Comme il arrive fréquemment pour les manuscrits de grand luxe, le travail d'illustration est une œuvre collective qui a été répartie entre divers artistes.

Les grandes miniatures du début de l'ouvrage, dont la première représente Jean Wauquelin remettant son livre au duc de Bourgogne, dans l'intérieur d'un palais qui porte sculptées les armoiries de Philippe le Bon[1], sont l'œuvre d'un miniaturiste qui a eu la part prépondérante dans l'entreprise commune. Ce même maître a peint toutes les illustrations suivantes, jusques et y compris celle du chapitre 18[2]. On lui doit encore, dans la première partie de l'ouvrage, les images des chapitres 20 à 25, 27 à 30, 36, 39 et 40, 43 à 46, 51, 55 et 56, 58 et 59, 61 à 64, 115, 117, 119 et 129; et dans la seconde partie, celles des chapitres 1, 7, 21, 32 et 33, 42 à 45, et 57.

D'autres miniatures, sans pouvoir être formellement attribuées au même maître, sont tout au moins exécutées sous son influence immédiate[3]. Parfois même on y rencontre des figures qui, prises isolément, semblent être de sa main, comme s'il avait donné quelques coups de pinceau seulement, en laissant à d'autres le soin de terminer l'ouvrage[4].

A côté de ce premier enlumineur, deux, ou peut-être trois autres, qui se ressemblent assez entre eux, ont encore travaillé au manuscrit. Ceux-ci, souvent, semblent s'être efforcés de se rapprocher du premier[5], et l'on peut

1. Cette miniature de présentation a été reproduite dans le luxueux catalogue des livres et manuscrits de la collection Dutuit, publié en 1899.

2. En y comprenant un chapitre sauté dans la numérotation, entre le chapitre 17 et le chapitre 18.

3. Par exemple, les images des chapitres 47, 52 et 65 de la première partie; et, dans la seconde partie, celles des chapitres 85 à 102.

4. Citons, à cet égard, les images des chapitres 57, 75 et 76 de la première partie, et 19 et 46 de la seconde.

5. Par exemple, dans la première partie, chapitres 85 à 90, 92 à 103 et 117.

croire que, parmi eux, il doit y avoir de ses élèves cherchant à imiter la manière de leur maître. En thèse générale, les miniatures de ce second groupe sont d'une valeur sensiblement moindre au point de vue de l'art. Il se trouve cependant encore, parmi elles, de fort jolies pages. Nous en reproduisons une, représentant l'armée d'Alexandre dans son campement, intéressante scène de la vie militaire du XVe siècle.

Mais un dernier miniaturiste est au contraire tout à fait indépendant



Reddition d'une cité.
Miniature de Guillaume Vrelant dans *l'Histoire du bon roi Alexandre* (Collection Dutuit).

du maître qui a peint le début du manuscrit. Rien de commun entre leurs deux manières. Ce dernier artiste est de beaucoup supérieur à tous ses collaborateurs dans le manuscrit de la collection Dutuit. Ses œuvres, ainsi que le signale le catalogue de la collection imprimé en 1899, « sont aussi remarquables pour la qualité du dessin et la composition que pour leur extraordinaire coloris. L'artiste n'a employé pour ces peintures que des laques violettes, roses, jaunes et vertes, et les tableaux ainsi obtenus sont d'une fraîcheur et d'une légèreté singulières ». Malheureusement, ce maître, d'un si grand talent, n'a exécuté dans le manuscrit qu'un très petit nombre de miniatures, quatorze en tout, dont onze pour l'épisode des *Vœux du*

paon, formant les chapitres 77 à 87 de la première partie, et trois pour les chapitres 109, 112 et 113 de la même première partie[1].

Ainsi, parmi les miniaturistes qui ont collaboré à l'illustration de *l'Histoire du bon roi Alexandre*, nous distinguons surtout deux auteurs principaux : d'une part, celui qui a ouvert la série des images par les grandes peintures du début et qui a conservé plus loin une action prépondérante dans le travail commun, soit directement, soit par l'influence exercée sur deux ou trois de ses collaborateurs ; d'autre part, celui qui n'a peint que quatorze miniatures, mais quatorze miniatures beaucoup plus belles que toutes les autres, et se distinguant surtout par des qualités de coloris exceptionnelles.

Les productions du prémier maître sont empreintes d'un caractère extrêmement personnel. Elles révèlent un miniaturiste de l'école flamande, habile en son art, très consciencieux et appliqué. Ce miniaturiste sait bien poser et grouper ses personnages, il donne généralement aux visages, surtout aux visages de femmes, au type flamand, plutôt frais et joli que véritablement beau, une apparence aimable et douce, d'un assez grand charme ; mais on peut lui reprocher de la sécheresse dans le dessin. Il est, en quelque sorte, trop consciencieux ; il appuie outre mesure sur certains détails, marquant avec une égale dureté les cassures d'un vêtement aux lourdes étoffes, ou les replis de la peau sur un visage ou sur un cou.

Un autre défaut aussi, chez lui, c'est la monotonie. Ses têtes se ressemblent trop, presque toujours traitées d'après quatre ou cinq types principaux qui se répètent sans cesse sous son pinceau. Elles manquent de variété individuelle, quoique, à la rigueur, le miniaturiste soit capable de faire un vrai portrait à l'occasion, ce qui est le cas pour la figure du duc Philippe le Bon dans la miniature de présentation du livre.

Toutefois, il ne faudrait pas non plus se montrer trop sévère. La part des critiques faites, il n'est que juste de déclarer que, si notre enlumineur ne se hausse pas au niveau des grands artistes, il n'en est pas moins encore, dans son genre, un des meilleurs illustrateurs de manuscrits qui aient travaillé pour les ducs de Bourgogne. On peut s'en convaincre par

1. Indépendamment des miniatures qui sont certainement de la main de ce maître, il y en a cinq autres qui semblent trahir son influence ; première partie, chapitres 123, 131, 153 et 155 ; seconde partie, chapitre 73.

l'étude d'ensemble des manuscrits venant de la bibliothèque ducale, dont Bruxelles, Paris[1], Munich et Vienne se partagent aujourd'hui la possession.

Cet auteur principal des images de *l'Histoire du bon roi Alexandre* de la collection Dutuit a le mérite, en outre, d'avoir sa personnalité bien à lui. Ses miniatures sont marquées d'un style accentué, résultant surtout du caractère du dessin, qui permet de les reconnaître entre toutes, sans hésitation, une fois que l'on s'est familiarisé, par l'examen, avec quelques-unes d'entre elles.

Ce style si caractéristique se retrouve exactement dans les miniatures d'un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, le tome II des *Histoires de Hainaut* (nº 9243). De part et d'autre, mêmes idées et même facture, même manière de comprendre les sujets, même dessin des figures, qu'il s'agisse de figures drapées ou de figures nues, mêmes visages aux expressions généralement douces. Les quelques exemples que nous donnons ici permettent de constater cette connexion entre les deux séries, que l'examen détaillé des originaux rend naturellement bien plus frappante encore. Le mariage des parents d'Alexandre, du manuscrit Dutuit, a son pendant dans cet autre mariage emprunté au manuscrit de Bruxelles. Alexandre et ses jeunes compagnons prenant le bain symbolique avant d'être armés chevaliers, ainsi que les personnages qui se plongent dans la fontaine de Jouvence, sont, dans le manuscrit Dutuit, tout pareils à ce roi payen et à ses sujets, qui reçoivent le baptême, dans la miniature en deux scènes tirée du manuscrit de Bruxelles, etc.

Or, l'auteur des miniatures du tome II des *Histoires de Hainaut* est connu. Une pièce de comptes, publiée depuis longtemps par le marquis de Laborde, désigne, comme ayant peint les images de ce manuscrit pour le duc de Bourgogne, « Guillaume Wyelant » :

« Item, à Guillaume Wyelant....., enlumineur, pour LX ystoires[2] et de plusieurs couleurs, qu'il a faites ou second volume des *Ystoires des nobles princes de Haynnau*, au pris de XXIIII sols chacune ystoire l'une, XIIII l'autre[3], font. . . . . LXXII livres. »

1. Bibliothèque Nationale et Bibliothèque de l'Arsenal.

2. Le mot d'« ystoires », ou histoires, est le terme de l'époque pour désigner les miniatures de manuscrits. Nous avons conservé dans le même sens l'adjectif « historié », quand nous disons un livre ou un manuscrit historié.

3. Le prix varie suivant qu'il s'agit de grandes ou de petites miniatures. Ces prix de 24 et 14 sous

(Compte de Guillaume de Ruple, receveur général du duc de Bourgogne, pour l'année 1468[1].)

C'est donc avec ce « Guillaume Wyelant » que d'autres documents, des Archives de Bruges, nomment d'une façon plus correcte Guillaume Vrelant, ou, sous la forme flamande, Willem Vrelant, que nous nous croyons autorisés à identifier avec certitude l'auteur principal de l'illustration dans *l'Histoire du bon roi Alexandre* de la collection Dutuit.

Guillaume Vrelant, dont le nom s'écrit parfois aussi Vreylant, Vredelant, Vreeland, tient une place très importante dans l'histoire de la miniature à Bruges au xve siècle. D'après M. Weale, il était originaire de la province de Gueldre[2]. Ce qui est certain, c'est, que dès 1454, il était établi à Bruges, contribuant à la fondation de la gilde de Saint-Jean-l'Évangéliste, qui groupait les artisans de l'industrie du livre : calligraphes, enlumineurs, libraires, relieurs, et à laquelle il fallait se faire affilier pour avoir le droit d'exercer dans la ville le métier de miniaturiste. Guillaume Vrelant ne cesse d'être mentionné chaque année dans les comptes de la gilde de Saint-Jean jusqu'au moment de son décès, lequel eut lieu en 1481 ou 1482[3].

La réputation de Vrelant pendant sa vie nous est attestée, d'une part, par les commandes qu'il reçut de travaux importants pour les ducs de Bourgogne, et, d'autre part, par ce fait qu'il eut plusieurs élèves, parmi lesquels les documents signalent une femme, Élisabeth Scepens, et un certain Adrien de Raet, qui devait devenir plus tard doyen de la gilde de Saint-Jean, en 1520, et qui est appelé parfois du nom de son maître : Adrien de Raet dit Vrelant.

Mais ce qui a surtout sauvé de l'oubli la mémoire de Guillaume Vrelant, ce sont les rapports, constatés par les pièces d'archives, qu'il eut avec Memline. Vrelant procura à Memline, vers 1478, la commande d'un tableau d'autel destiné à la gilde de Saint-Jean, et, sur ce tableau, Memline introduisit les portraits de l'enlumineur et de sa femme. Ce tableau, ou du moins sa partie centrale, représentant les *Sept douleurs de la Vierge*, fut

sont relativement élevés. Un autre miniaturiste en vogue de l'époque, Loyset Lyedet, n'est payé, dans le même compte, que sur le pied de 16 ou 18 sous les grandes miniatures.

1. Marquis de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 503, n° 1966. Cf. p. LXXXIII-LXXXV.

2. W. H. James Weale, *Hans Memline* Bruges, 1901, in-8°, p. 4.

3. *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges*, publiés par M. Weale dans *le Beffroi*, t. IV, p. 117, 253 et suiv.

longtemps conservé à Bruges par la gilde. Mais, en 1624, les membres de la gilde ayant besoin d'argent pour l'installation d'un nouvel orgue dans leur chapelle, le vendirent, et le tableau des *Sept douleurs de la Vierge* passa en



PHILIPPE LE BON, DUC DE BOURGOGNE.
Miniature de Guillaume Vrelant, dans le *Bréviaire* du duc (Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 9511).

Italie, où il se trouve encore aujourd'hui, constituant un des trésors du musée de Turin. On peut voir dans cette peinture, représentés à genoux, en prière, sur la droite, la femme de Guillaume Vrelant, et, sur la gauche, Vrelant lui-même. En reproduisant, en tête du présent travail, un fragment de ce tableau du musée de Turin[1], nous permettons au lecteur de contem-

1. C'est à tort que l'on a voulu parfois proposer de reconnaître, dans le tableau du musée de

pler, tels que nous les a retracés Memline, les traits de l'auteur principal des miniatures de *l'Histoire du bon roi Alexandre* de la collection Dutuit.

Le tome II des *Histoires de Hainaut*, que nous avons déjà invoqué, et qui constitue le type authentiqué par un document pour les œuvres de Guillaume Vrelant, permet de retrouver d'autres manuscrits, contenant des productions de sa main et dont je me bornerai à indiquer ici seulement quelques-uns.

Deux de ces manuscrits proviennent encore du duc Philippe le Bon. L'un est le manuscrit à grisailles de la *Vie de sainte Catherine* par Jean Miélot, appartenant à la Bibliothèque Nationale[1]. En restituant jadis à Guillaume Vrelant toutes les grisailles, à l'exception de cinq, de ce manuscrit, attribué autrefois par Waagen à Rogier van der Weyden, et en partie à Memline, j'ai été heureux de m'être rencontré avec un juge aussi éclairé que M. Ruelens, le regretté conservateur des manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Au point de vue de la composition et du dessin, plusieurs de ces grisailles sont dans le rapport le plus étroit avec certaines images du manuscrit de la collection Dutuit, par exemple la scène de la présentation du livre au duc Philippe le Bon de Bourgogne, presque identique dans l'un et l'autre volume, ou le mariage des parents de sainte Catherine, qui est une nouvelle réplique du sujet, que nous avons signalé, et reproduit, comme étant traité de la même manière à la fois dans *l'Histoire du bon roi Alexandre* et dans le tome II des *Histoires de Hainaut*.

L'autre manuscrit, dans lequel on voit des miniatures exécutées par Guillaume Vrelant pour le duc Philippe le Bon, est le *Bréviaire* du duc, en deux volumes, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles[2]. La plus intéressante peinture de Vrelant dans ce *Bréviaire*, est celle que nous

Turin, une petite peinture, signalée par Vasari, que Memline avait exécutée pour les Portinari de Florence. L'identification du tableau de Turin, avec le panneau des *Sept douleurs de la Vierge*, que la gilde de Saint-Jean vendit, si malencontreusement pour la Belgique, en 1624, repose sur des arguments décisifs, que je me réserve d'exposer plus tard.

1. Ms. français 6449. Une partie des images de ce manuscrit se trouvent reproduites dans *la Vie de sainte Catherine d'Alexandrie, par Jean Miélot*, publiée par M. Marius Sepet (Paris, Hurtrel, 1881). On trouvera, dans cet ouvrage, les deux scènes de la présentation à Philippe le Bon et du mariage des parents de sainte Catherine. Malheureusement la première de ces scènes est tout à fait defigurée par une fâcheuse idée de l'editeur, qui s'est imaginé de donner en couleurs ce qui n'est qu'en grisaille dans le manuscrit original.

2. N° 9511, partie d'hiver, contenant six grandes miniatures, dont quatre de Guillaume Vrelant ; et n° 9026, partie d'eté, avec deux grandes miniatures de Vrelant.

reproduisons et qui représente Philippe le Bon en prière, sous la protection de saint André, patron de la maison de Bourgogne.

L'Espagne possède aussi plusieurs beaux manuscrits peints par Vrelant. Le plus remarquable est un livre d'heures de la Bibliothèque de Sa Majesté au Palais royal de Madrid, connu improprement sous le nom de *Livre d'heures de Jeanne la Folle* ou même d'*Isabelle la Catholique*, et qui a été exécuté en réalité pour la reine Jeanne Henriquez, seconde femme du roi Jean II d'Aragon.



Jeanne Henriquez, reine d'Aragon.
Miniature de Guillaume Vrelant, dans le livre d'heures de cette reine (Bibliothèque de Sa Majesté, au Palais Royal de Madrid).

Un autre très beau livre d'heures, appartenant à la Biblioteca Nacional de Madrid, présente une particularité curieuse[1]. Ce livre d'heures a conservé sa reliure primitive, munie de deux fermoirs en métal doré, qui sont ornés chacun d'une sorte de chaton contenant une petite peinture. Au revers de ces chatons on voit, gravé dans un cartouche circulaire, un monogramme au milieu duquel se détache très nettement un W. Ne serait-ce pas là, placée comme une signature, l'initiale du prénom de l'artiste sous sa forme flamande, Willem? Nous savons, en effet, par des exemples certains, que lorsque quelques enlumineurs flamands, tels que Loyset Lyedet et Alexandre Bening, ont par

1. Sur ces manuscrits peints par Guillaume Vrelant, voir mes *Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures*, pp. 28-32 (extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, année 1893, pp. 276-280).

exception signé des miniatures, ils y ont inscrit leur prénom, de préférence aux noms patronymiques.

Ce qui pourrait autoriser à voir dans ce W l'initiale du prénom de Vrelant, c'est qu'il faut également restituer en toute certitude au même Vrelant une belle miniature d'un *missel* exécuté pour Ferry de Clugny, évêque de Tournai, qui appartient aujourd'hui à la Bibliothèque publique de Sienne, et que, dans la miniature en question, nous retrouvons également, tracé sur un dallage, un W. Notons, à ce sujet, que cette particularité a été la source d'une erreur plusieurs fois répétée, et dont il sera, je le crains, bien difficile de débarrasser l'histoire de l'art. Un W lu à l'envers ressemble à un M. Un érudit distingué a lu la lettre dans ce sens et, prenant le W pour un M, il a pensé à Simon Marmion. Un autre érudit, Mgr Dehaisnes[1], a bien vu que la lettre ne devait pas être un M, mais plutôt « la lettre V avec une petite croix dans son ouverture » lisez : un double V. Mais il a continué à attribuer la miniature à Marmion, sans s'apercevoir que la prétendue présence d'un M était la seule raison qui pût faire prononcer le nom de Marmion, et que lui-même mettait en doute cette raison.

En réalité, aucune hésitation n'est possible en face de l'original : la miniature du *Missel de Ferry de Clugny*, de la bibliothèque de Sienne, si gratuitement attribuée à Marmion, est de la main de Guillaume Vrelant.

Pour ne pas prolonger cette énumération, je me bornerai à mentionner seulement encore un très beau livre d'heures avec miniatures de Guillaume Vrelant, de la bibliothèque du duc d'Arenberg, que l'on a pu admirer récemment dans une des vitrines de l'Exposition rétrospective de Bruges[2].

Dans tous ces manuscrits, ainsi que dans d'autres encore qui resteraient à citer, les qualités comme les défauts de Guillaume Vrelant apparaissent, caractérisés aussi nettement que dans les miniatures qui sont de sa main, dans *l'Histoire du bon roi Alexandre* de la collection Dutuit.

PAUL DURRIEU

(A suivre.)

1. *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion*, p. 114, en note. Cet ouvrage contient une reproduction de la miniature de Guillaume Vrelant dans le missel de Ferry de Clugny.
2. N° 43 de l'exposition.

LES PEINTURES D'EUGÈNE DELACROIX

A LA BIBLIOTHÈQUE DE LA CHAMBRE DES DÉPUTÉS[1]

(PREMIER ARTICLE)

I

Il y a deux séries de documents, importants entre tous, pour connaître la genèse des peintures décoratives exécutées à la Bibliothèque du Palais-Bourbon par Eugène Delacroix. La première est dans les *Lettres d'Eugène Delacroix* (1815-1863), recueillies et publiées par Philippe Burty, dont la première édition parut en 1878, dont une nouvelle édition, revue et augmentée, parut en 1880. La seconde est dans le *Journal d'Eugène Delacroix* (1823-1863), publié en trois volumes par MM. Paul Flat et René Piot, en 1893.

Tout d'abord, il importe de dire à quelle époque fut exécuté cet ensemble décoratif et en quoi il consiste. Il prit neuf années de travail à Delacroix, de 1838 à 1847, et se compose de deux hémicycles et de cinq coupoles, divisées chacune en quatre pendentifs. MM. Paul Flat et René Piot en ont dressé le catalogue, et je ne peux que leur emprunter leur liste et leurs indications, parfaitement résumées. Les deux hémicycles sont peints sur la muraille préparée à la cire. Ils représentent : le premier, *Orphée apportant la civilisation à la Grèce* (côté de la cour du Palais-

1. Les peintures de Delacroix qui composent la décoration de la Bibliothèque du Palais-Bourbon constituent un ensemble unique qui n'a jamais été reproduit ; exécutées sur des surfaces concaves, placées très haut et mal éclairées, la photographie n'en pouvait donner que des images dénaturées.

C'est ce résultat, que la photographie était impuissante à atteindre, qu'a obtenu le crayon de M. Achille Sirouy, depuis longtemps familiarisé avec le maître. Malheureusement, le format de la *Revue* ne nous permettait pas de donner dans toute son ampleur cette œuvre immense.

Si réduits que soient les beaux dessins de M. Sirouy, la *Revue* aura du moins reproduit pour la première fois, dans leur intégralité, les vingt-deux peintures du Palais Bourbon. — N. D. L. R.

Bourbon); le second, *Attila ramenant la barbarie sur l'Italie ravagée* (côté de la Seine). Les coupoles sont peintes à l'huile sur toile marouflée sur enduit. Chaque coupole, composée de quatre pendentifs, se rattache à un ordre d'idées qui embrasse toutes les formes idéales de la civilisation : Poésie, Théologie, Législation, Philosophie, Sciences. A l'intersection des



Alexandre et les poèmes d'Homère.

pendentifs sont des mascarons « que Delacroix a imaginés d'après des types rencontrés un peu partout sur son passage, et principalement parmi les travailleurs des champs ».

Voici les sujets des pendentifs des cinq coupoles :

1° *Alexandre et les poèmes d'Homère; l'Éducation d'Achille; Ovide chez les Barbares; Hésiode et la Muse.*

2° *Adam et Ève; la Captivité de Babylone; la Mort de saint Jean-Baptiste; la Drachme du tribut.*

3° *Numa et Égérie; Lycurgue consulte la Pythie; Démosthène harangue les flots de la mer; Cicéron accuse Verrès.*

4° *Hérodote interroge la tradition des Mages; les Bergers chaldéens inventeurs de l'Astronomie; Sénèque se fait ouvrir les veines; Socrate et son démon.*



L'Éducation d'Achille.

5° *La Mort de Pline l'ancien; Aristote décrit les animaux que lui envoie Alexandre; Hippocrate refuse les présents du roi de Perse; Archimède tué par le soldat.*

C'était la seconde fois que Delacroix était appelé à décorer le Palais-Bourbon. De 1833 à 1837, il avait exécuté les peintures du salon du Roi, pour la somme de 30.000 francs. C'est à Thiers qu'il était redevable de ce travail mal rémunéré, mais qui lui permettait de montrer la puissance et la variété de son talent. Thiers, en 1822, avait écrit pour le *Constitutionnel* un

compte rendu du Salon, où il louait Delacroix et son œuvre de début, *Dante et Virgile*. Il louait, dans la même page, Drolling, Dubufe, Destouches et Delacroix, comme le fait remarquer Théophile Silvestre, qui ajoute : « Tout cet article de M. Thiers, réputé remarquable et répété à satiété comme prophétique, n'est qu'une paraphrase prudhommesque de l'opinion du baron Gérard, de l'aveu de M. Thiers lui-même, qui dit à la fin de son article : « L'opinion que j'exprime ici est celle d'un des grands maîtres de l'École ». Tout de même, le critique devenu homme d'État resta acquis au peintre, et celui-ci dut probablement à cette sympathie persistante de pouvoir donner la meilleure preuve de son génie par ses décorations murales.

Dans la correspondance publiée ne se trouve aucune lettre à Thiers, mais dans le *Journal*, Delacroix note fréquemment qu'il dîne, qu'il passe la soirée chez l'homme politique. Voici, par exemple, un amusant récit du 26 janvier 1847 :

> Dîné chez M. Thiers. Je ne sais que dire aux gens que je rencontre chez lui, et ils ne savent que me dire. De temps en temps, on me parle peinture, en s'apercevant de l'ennui que me causent ces conversations des hommes politiques, la Chambre, etc.
>
> Que ce genre moderne, pour le dîner, est froid et ennuyeux ! Ces laquais, qui font tous les frais, en quelque sorte, et vous donnent véritablement à dîner... Le dîner est la chose dont on s'occupe le moins : on le dépêche, comme on s'acquitte d'une désagréable fonction. Plus de cordialité, de bonhomie. Ces verreries si fragiles... luxe sot ! Je ne puis toucher à mon verre sans le renverser et jeter sur la nappe la moitié de ce qu'il contient. Je me suis échappé aussitôt que j'ai pu.

Le 21 février, il note qu'il n'y avait que Mme Dosne au dîner. Le 28 février : « Dîné chez M. Thiers ; j'éprouve pour lui la même amitié et le même ennui dans son salon. » Le 11 février 1849, il est en désaccord avec Thiers sur un projet de restauration du Musée, et il a avec lui une entrevue aigre-douce : « Il a sur le cœur mon opposition à ses désirs. J'étais en train de causer, et cela aura augmenté sa mauvaise humeur. Il ne m'a pas dit de revenir le voir et s'en est allé assez brusquement. » Trois jours après, Delacroix dîne chez Armand Marrast, président de l'Assemblée constituante, et il retrouve Thiers, qui a été, dit-il, « très froid avec moi, et plus que je ne le pensais encore. Je commence à croire ce que Vieillard me disait lundi chez C..., qu'il a l'esprit élevé et l'âme petite. Il devrait au fond m'estimer de la résistance que je lui ai opposée dans une chose qui choquait mes sentiments... Tant pis pour lui assurément ». Il semble qu'il y ait eu



EUGÈNE DELACROIX. — ADAM ET EVE.

Voussure de la Bibliothèque du Palais-Bourbon.

alors une interruption, peut-être de plusieurs années, dans les relations entre Delacroix et Thiers, puisque nous retrouvons cette note à la date du 8 janvier 1855 : « Dîné chez Mme de Blocqueville avec Cousin... Je m'accroche à lui pour retourner chez Thiers ; il n'y était pas, ni sa femme. Mme Dosne m'invite pour le vendredi de la semaine suivante. » Le 20 janvier, Delacroix marque, en effet, qu'il a dîné chez Thiers avec Cousin et Mme de Rémusat. Le 30 janvier, il écrit que lorsqu'il fut revoir Thiers, « au retour de son petit exil, il déplora la mesquinerie des commandes qu'on me faisait ; à l'entendre, j'aurais dû avoir tout à faire et être magnifiquement récompensé ». Le 5 février : « Chez Thiers, le soir ; j'y suis resté très longtemps ; il m'a accaparé, et nous avons parlé guerre ; il a mis en poudre mon système. » En 1856, le 24 juin : « Chez Thiers, le soir. Je lui ait fait compliment de son conseil. » Puis, le 9 décembre : « Le soir, chez Thiers, il n'y avait que Roger. Je vois le portrait de Delaroche, faible ouvrage, sans caractère et sans exécution. On peut dire des choses fermes, raisonnables, intéressantes même, et l'on n'a pas fait cependant de la littérature ; ...en peinture de même. Le portrait flamand, en pied, d'un homme en noir, qu'il me montre, est admirable et plaira toujours, et cela par l'*exécution*. » En 1857, dans les notes qu'il rédige pour un dictionnaire des beaux-arts, Delacroix porte ce jugement : « J'en suis fâché pour mes contemporains. La postérité n'ira pas chercher dans ce qu'ils laisseront, ni surtout dans les portraits qu'ils auront faits d'eux-mêmes, des modèles de sincérité. Il n'y a pas jusqu'à l'admirable histoire de Thiers à porter l'empreinte de ce style pleurard, toujours prêt à s'arrêter en chemin pour gémir sur l'ambition des conquérants, sur la rigueur des saisons, sur les souffrances humaines. Ce sont des sermons et des élégies. Rien de mâle ou qui fasse l'effet uniquement convenable, et cela, parce que rien n'est à sa place ou en tient trop, et est déclamé en pédagogue plutôt que raconté simplement. » Le 5 mars de la même année, il écrit à regret sur le caractère de l'homme : « Je note ici ce qu'il faut reporter à l'un des jours du mois dernier, quand j'étais encore très faible et que je ne m'occupais guère à écrire dans ce livre : c'est la triste impression que j'ai reçue de la peinture que m'a faite du caractère de Thiers M. C. B..., qui vint me faire une petite visite. Il me l'a représenté comme le plus égoïste et le plus insensible des hommes, cupide, enfin le contraire de ce que je croyais et le moins capable d'affection. Ce

serait, si j'arrivais à être convaincu de tout cela, une des plus grandes déceptions qu'il pût m'être réservé d'éprouver. La reconnaissance d'abord et l'affection que j'ai toujours eues pour lui sont des sentiments qui combattent chez moi en sa faveur. Je sais que, bien qu'il me reçoive toujours affectueusement, il ne m'a jamais recherché ; sa petite rancune, quand je



Ovide chez les Barbares.

lui tins tête, comme je le devais, pour son projet insensé de la restauration du Musée, exécutée en partie sur ses absurdes idées, me l'avait un peu gâté dans le temps de cette aventure ; mais depuis, je l'avais retrouvé comme auparavant, c'est-à-dire avec cet attrait qui m'a toujours attiré à lui... Je le plaignais devant C. B... de vivre au milieu de l'intérieur qu'il s'est fait, de passer sa vie avec des créatures aussi froides et aussi insipides. Tout cela, selon C. B..., ne lui fait absolument rien : il n'aime personne et n'est sensible qu'à ce qui le touche directement dans sa personne ou son amour-

propre. » La dernière note du *Journal* sur Thiers est du 4 mai 1863, l'année de la mort de Delacroix. Il revient sur le mélange des styles et les réflexions hors de propos : « On n'écrit pas aujourd'hui un sermon, un voyage, un rapport même, sur la première affaire venue, où on ne prenne tour à tour tous les tons. Thiers lui-même, dans sa belle histoire, et tout imbu qu'il est



HÉSIODE ET LA MUSE.

des traditions et des grands exemples de notre langue, n'a pu résister à ces péroraisons, fins de chapitres, réflexions entachées du style pleurard et sentimental. » Enfin, Thiers est nommé par Delacroix dans son testament, du 3 août 1863. L'artiste laisse un souvenir à celui qui l'a défendu et aidé : « A M. Thiers, un bronze de Germain Pilon et un petit lion antique également en bronze. »

II

Sur le sujet même de la décoration pour la Bibliothèque de la Chambre des députés, les *Lettres d'Eugène Delacroix* contiennent quelques indica-

tions précieuses. En 1837, il terminait la décoration du salon du Roi, et en 1838, lui venait la nouvelle qu'il allait être chargé d'un second travail. Il écrit alors à son ami Pierret :

Valmont, 5 septembre 1838.

Cher bon, nous sommes ici après maintes traverses et maintes excursions. La



La Captivité de Babylone.

nouvelle m'arrive, par le journal, que le ministre m'a chargé, par décision officielle, de la bibliothèque de la Chambre. Sois assez bon pour t'informer et m'informer le plus tôt possible si ce n'est une mystification. Elle me serait sensible.

Et quelques jours après, à Frédéric Villot :

Valmont, 13 septembre 1838.

... Avez-vous appris par les journaux que le ministère m'avait commandé la bibliothèque de la Chambre, au milieu de plusieurs autres commandes pour ledit lieu? Je l'ai appris de même et j'en ai confirmation pleine et entière. Je me fais donc une fête de vous l'apprendre, si vous l'ignorez, car je ne doute pas que vous n'en soyez satisfait.



A Sirouy Lith

ORPHÉE

Revue de l'Art Ancien et Moderne

Imp R.Engelmann A. ener Belfond, Par

pour moi. Vous connaissez le local; soyez donc assez bon, dans vos moments de loisir, pour vous creuser la tête sur le parti qu'on pourrait tirer de cela : cinq coupoles et deux hémicycles à chaque bout. Les sujets auxquels j'avais pensé ont des inconvénients, et si je trouve une idée meilleure je la prendrai, ce que je crois très possible. Ce sont des pendentifs, vous savez.

Il faudrait là une idée féconde, qui n'eût pas trop de réalité, pas trop d'allégorie, enfin qu'il y en eût pour tous les goûts. Je fais fort peu de chose ici. Je suis comme ces généraux d'armée qui s'endorment d'un sommeil profond à la veille d'une bataille. J'ai aussi à m'occuper d'une certaine *Prise de Constantinople* pour Versailles; tout cela veut dire que c'est moins le cas que jamais de devenir manchot. Il faudra plutôt mettre les bras d'autrui au bout des miens. Je vais tâcher de m'organiser en conséquence.

Au retour de Hollande, il écrit au comte de Montalivet, qui fut ministre de l'Intérieur du 15 avril 1837 au 31 mars 1839 :

Au ministre de l'Intérieur (3e division, 1er bureau).

Paris, ce 18 octobre 1838.

Monsieur le ministre, j'éprouve le besoin, dès mon arrivée à Paris, de vous exprimer ma reconnaissance pour la distinction flatteuse dont vous avez bien voulu m'honorer, en me choisissant pour exécuter les peintures qui doivent décorer la bibliothèque du palais de la Chambre des députés. Voudrez-vous bien recevoir en même temps l'assurance de tout l'empressement que je mettrai à me rendre digne de cette marque de votre bienveillance par le soin et l'assiduité que je m'efforcerai d'apporter à la conduite et à l'achèvement de travaux aussi importants?

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, Monsieur le ministre, votre très humble et très obéissant serviteur.

Eug. Delacroix.

Il a pour collaborateur Lassalle-Bordes, « peintre d'histoire, né à Bezolles, canton de Valence, département du Gers », et il lui écrit, le 11 octobre 1842, une lettre où il est question de la décoration de la Chambre des députés et de la décoration de la Chambre des pairs :

Mon cher Lassalle, je vous écris peut-être un peu tard, et vos arrangements sont peut-être pris pour rester chez vous encore quelque temps. J'ai toujours été, depuis que vous êtes parti, travaillant ou me délassant, à la campagne. D'où il résulte que j'ai avancé ma besogne et que, si vous pouviez revenir à temps, nous pourrions travailler à notre ébauche, et je pense que je suffirais également à cela et à ce qui me reste à faire pour la Chambre des Députés. Voyez si cela peut cadrer avec vos plans, surtout en considérant que vous avez votre tableau à finir.

Au même, le 5 novembre 1842 (il s'agit des pendentifs) :

... J'ai presque terminé mes figures pour la Chambre des députés; mais vous ne

serez pas inutile pour y mettre sur place quelques touches. Je serai, je crois, aussi obligé de faire moi-même les masques, attendu que Delestre ne m'en paraît pas assez capable.

Au même, le 5 avril 1843 (l'hémicycle dont il s'agit est celui d'*Orphée*) :

Mon cher Lassalle, le plus court parti à prendre est de continuer notre hémicycle



NUMA ET ÉGÉRIE.

tant que faire se pourra, et nous pouvons l'avancer notablement jusqu'au moment de reprendre nos autres travaux. Ainsi, quand je serai de retour, nous pourrons nous mettre à peindre les côtés sans les passer en grisaille, ce qui laissera au milieu le temps de sécher. Vous pourriez, en attendant, peindre le ciel et les astres, quand vous aurez achevé votre grisaille. Je serai sans doute lundi à Paris, et j'irai vous voir mardi matin. Mais allez toujours votre train. Je vous rapporterai les dessins nécessaires, pour les parties des côtés qui ne sont pas encore décidées.

En 1847, le 12 septembre, le travail fini, il écrit à son collaborateur :

... J'ai obtenu qu'on m'ôte les principales planches de l'échafaud des deux hémi-

cycles de la Chambre des députés. L'*Orphée* est, comme je le craignais, trop en l'air; mais avec quelques détails sur le devant, j'en tirerai parti tel qu'il est, et j'ai vu avec plaisir que les boursouflures n'avaient pas augmenté, ce qui fait qu'en les faisant réparer tout de suite et les laissant quelque temps, je verrai si je ne pourrais pas achever le tableau tel qu'il est, ce que j'espère fort. Le paysage de ce tableau vous réclame, et quand vous aurez du temps de libre, vous me ferez plaisir de m'y aider un peu. L'autre tableau (l'*Attila*) est fort bien, et nous n'y ferons pas de changements.



Lycurgue consulte la Pythie

Delacroix donnait cinq cents francs par mois pour ses honoraires à Lassalle-Bordes, qui semble avoir été son principal collaborateur. Leur entrée en relations se fit en 1838, alors que Delacroix terminait le salon du Roi et cherchait un aide pour les deux bibliothèques de la Chambre des pairs et des députés. Dans une lettre adressée à Philippe Burty, éditeur de la correspondance de Delacroix, Lassalle-Bordes a donné d'intéressants détails sur la manière dont le maître l'avait associé, avec d'autres artistes, à ses travaux. Delacroix, tout d'abord, ouvrit un atelier. Puis il fit aller

Lassalle au Louvre pour y copier des fragments des *Noces de Cana* de Paul Véronèse, et après quelques travaux dans son atelier et l'exécution de quelques pendentifs pour la Chambre des députés, il le mit à la coupole du Luxembourg en 1840. La voûte de la Bibliothèque de la Chambre des députés vint après. Plusieurs élèves de l'atelier de Delacroix y travaillèrent. Si l'on en croyait Lassalle-Bordes, qui se brouilla avec son maître en 1853, Delacroix ne serait pas le principal auteur de son œuvre. Léger-Cherelle aurait ébauché le pendentif de *Socrate et son démon*. Planet aurait fait dans l'atelier ces quatre pendentifs : *Aristote décrit les animaux que lui envoie Alexandre; Lycurgue consulte la Pythie; Démosthène harangue les flots de la mer; la Drachme du tribut*. Lassalle-Bordes aurait retouché ces pendentifs sur place, et fait les suivants, d'après des croquis ou des esquisses : *Mort de Pline l'ancien; Hérodote interroge les traditions des Mages; les Bergers chaldéens inventeurs de l'astronomie; Sénèque se fait ouvrir les veines; Numa et la nymphe Égérie; Mort de saint Jean-Baptiste; Adam et Ève; la Captivité de Babylone; Ovide chez les Barbares; Hésiode et la Muse*. D'après Lassalle-Bordes, Delacroix ne peignit seul que : *Cicéron accuse Verrès; Archimède tué par le soldat; Alexandre et les poèmes d'Homère; Éducation d'Achille; Hippocrate refuse les présents du roi de Perse*. Et encore Lassalle-Bordes aurait retouché sur place l'*Hippocrate* et l'*Archimède*. Tout cela, naturellement, est sujet à caution. Quelle que soit, d'ailleurs, la part des exécutants, il suffit, pour connaître la part du créateur, de voir dans le catalogue de l'œuvre de Delacroix, dressé par M. Alfred Robaut, l'énumération des projets dessinés et peints pour la Bibliothèque de la Chambre.

Lassalle raconte en ces termes l'accident survenu à l'*Orphée* : « En avril 1843, j'étais occupé à peindre l'hémicycle de l'*Orphée*, à la Chambre des députés. Là nous était réservée une grande contrariété. Delacroix, pour assurer une plus grande durée à ses peintures, avait fait maroufler la toile sur les murs de cet hémicycle. Mais voilà qu'au plus fort de l'été une crevasse se manifesta à la voûte, du haut en bas, le fer et le bois qu'on avait employés pour sa construction ayant forcé en sens inverse, par l'effet de la chaleur. L'ébauche était avancée et réussie. On fut obligé de prendre le parti d'enlever la toile pour réparer le mur. Il reçut pour cela une indemnité convenable. Et puis, l'année suivante, je recommençai ce travail, cette fois



Eugène Delacroix. — La Drachme du tribut.
Voussure de la Bibliothèque du Palais-Bourbon

sur le mur enduit d'une préparation à la cire. Mais autre ennui : la lézarde reparut l'année d'après, par la plus grande chaleur, et se refermait quand le temps redevenait plus froid. L'hémicycle d'*Attila*, qui fait face à celui d'*Orphée*, a été peint le dernier sur une préparation semblable. »

Sur la manière de travailler de Delacroix, Lassalle-Bordes fournit des renseignements précieux. Lorsqu'il n'était pas satisfait, il passait la palette à son élève, voyant plus clair dans les défauts d'un autre que dans les siens. Lorsqu'on voulait lui faire refaire quelque détail défectueux de forme, il répondait : « Que voulez-vous ? c'est de moi, on y est habitué ; et puis, en voulant corriger, je perdrais quelque chose de l'harmonie et du mouvement ; l'important n'est pas tant le fini d'un pied ou d'une main que l'expression d'une figure par le mouvement. Et puis, cela ne peut se faire qu'à l'aide d'un modèle qui ne vous donne presque jamais ce qui vous conviendrait. Une main, mais une main doit parler comme un visage ! » Lassalle-Bordes ajoute : « Il fallait que sa palette fût préparée avec beaucoup de soin. Il avait dressé sa gouvernante à la faire et à la défaire ; elle s'en tirait à merveille. Avant de peindre, il composait un grand nombre de tons sur sa palette, qu'il opposait avec un art infini, qui facilitaient la promptitude de l'exécution. Il m'en a donné la clef, sans réserve aucune, cela étant nécessaire pour l'aider comme il le voulait dans nos travaux. Il s'interrompait souvent et reposait ses nerfs en fredonnant quelque air avec une guitare, puis reprenait presque aussitôt la palette et peignait quelques instants encore avec une verve toute fébrile... Il composait ses tableaux avec une extrême facilité ; mais avant, il feuilletait tous ses cartons, qui renfermaient beaucoup de gravures de différentes écoles ; cela fouettait son imagination. Et puis, il prenait tout ce qui était à la convenance de son sujet, des figures et des groupes entiers, sans le moindre scrupule, qu'il transformait à la vérité au point de rendre ses larcins méconnaissables. Raphaël, du reste, me disait-il, n'a pas fait autrement, avec tout ce que nous connaissons de l'antiquité, qu'il s'est appropriée, et tant d'autres ! »

Sur le caractère de Delacroix, Lassalle-Bordes écrit : « Bien que très clairvoyant et très fin à la fois, il lui est arrivé cependant d'être trompé par des imbéciles dont il ne se méfiait pas ; mais il a trompé plus qu'il n'a été trompé. Homme bien élevé, il savait être ce qu'il voulait, dissimulé

sous les apparences de la franchise ; artiste par-dessus tout et avide de succès, il a tout sacrifié à l'étude. »

Le maître et l'élève-collaborateur se brouillèrent, comme je l'ai dit, en 1853. Lassalle-Bordes affirme que Delacroix lui fit retirer un travail au Conseil d'État. Aucune réponse à une telle allégation, ni dans le *Journal*, ni dans les *Lettres*. Une seule allusion est faite au caractère de Lassalle dans un billet du 1er décembre 1850, au peintre Andrieu, autre élève de Delacroix qui devint son collaborateur :

.... J'ai eu des nouvelles de Lassalle par lui-même depuis qu'il vous a endoctriné. Il m'a écrit la lettre la plus aimable pour me demander de le protéger, etc., m'assurant que je ne trouverais pas en lui un ingrat. Je sçais à quoi m'en tenir sur sa sincérité. Nous en reparlerons.

C'est tout pour ce qui concerne Lassalle-Bordes.

GUSTAVE GEFFROY

(A suivre.)



DÉMOSTHÈNE HARANGUE LES FLOTS DE LA MER.

BIBLIOGRAPHIE

Les Musées d'Europe, par Gustave Geffroy. *Le Musée du Louvre. Peinture.* — Paris. Per Lamm. 1903, in-4°.

Entre le guide tout sec et le livre savant, il y avait place pour un ouvrage d'ensemble sur les musées, aussi utile que difficile à écrire, car il lui fallait être à la fois concis sans sécheresse et savant sans en avoir l'air : là on devait pouvoir trouver, conduit suivant un plan bien arrêté et accompagné de reproductions choisies avec discernement, un examen des chefs-d'œuvre qu'il n'est plus permis d'ignorer, suivi de quelques indications d'ordre général sur l'influence d'un chef d'école, par exemple, ou sur le caractère distinctif d'une époque.

Cette tâche, M. Gustave Geffroy l'a entreprise, et, si elle est ingrate pour le critique, elle sera certainement féconde pour la foule de ceux qui ont le goût de l'art, sans avoir le temps d'en approfondir l'histoire. Dans ce premier volume, consacré au Louvre, et dans lequel, comme il convenait, l'école française de peinture occupe la place la plus importante, on pourra se rendre compte de la netteté du plan, de la clarté de l'exposition, de l'intérêt concentré en 150 pages, accompagnées d'un nombre égal d'illustrations.

Les écoles étrangères, esquissées ici dans la mesure où elles intéressent le Louvre, seront étudiées plus au long quand l'auteur abordera l'histoire des musées de chaque grande capitale artistique. Et la collection sera, en peu de mots, mais excellents, et en beaucoup d'images, un véritable bréviaire auquel plus d'un viendra demander son initiation à la beauté.

La Madone, par A. Venturi. — Paris, Gaultier, Magnier. 1903, in-4°.

Nous l'avons déjà dit ici-même, lors de l'apparition de l'édition italienne : sous couleur de nous montrer les représentations de la Vierge dans l'art italien et la manière dont les peintres et les sculpteurs ont successivement exprimé l'image de la mère du Christ et les différentes scènes de sa vie, M. A. Venturi nous offre un véritable résumé de la peinture et de la sculpture italiennes.

Point d'artistes, en effet, depuis les primitifs jusqu'aux maîtres du xviie siècle, qui n'aient abordé ce sujet, toujours repris, toujours fécond. Et, tandis que le savant directeur des musées d'Italie nous retrace la Nativité de Marie, la Présentation au temple, le Mariage, l'Annonciation, la Visitation, et nous conduit ensuite à travers la vie de la Vierge jusqu'au Calvaire et à l'Assomption, un autre tableau se déroule parallèlement : celui de l'art italien tout entier, dont 400 illustrations reproduisent à chaque page les plus merveilleux chefs-d'œuvre.

Ainsi, que l'auteur l'ait voulu ou non, ce magnifique ouvrage poursuit une double glorification : celle de la Vierge, inspiratrice de tant de talents divers, et celle des

artistes italiens, qui se sont efforcés, de toute leur foi ou de tout leur génie, à réaliser ce divin idéal.

Andrea Mantegna, par Paul KRISTELLER. — Berlin et Leipzig, Cosmos, 1902, in-folio.

A propos de l'édition anglaise de ce magnifique ouvrage, nous avons déjà loué, comme il convenait, et l'érudition attentive de l'auteur et le soin apporté à la publication par l'éditeur. Répétons aujourd'hui ces éloges, en feuilletant ce travail énorme et sans doute définitif, où la vie et l'œuvre du maître de Mantoue sont commentées par près de deux cents illustrations.

Les Grands artistes. — *Titien*, par Maurice HAMEL; *Rubens*, par Gustave GEFFROY; *Eugène Delacroix*, par Maurice TOURNEUX. — Paris, H. Laurens, 1902, 3 vol. in-8°.

Après Dürer, Raphaël et Watteau, voici trois monographies nouvelles dans la collection illustrée des *Grands artistes :* Titien, Rubens et Delacroix, c'est-à-dire trois peintres n'ayant qu'un trait commun, le génie, contés par trois écrivains professant au même titre le respect des chefs-d'œuvre, et tout particulièrement aptes à faire briller, autour de ces têtes privilégiées, l'auréole qui convient à chacune.

On ne saurait décemment résumer en dix lignes ces « biographies critiques », dont le fond ne varie guère et auxquelles pourtant chacun peut apporter du sien. Et si MM. Geffroy et Hamel n'avaient pas, comme M. Tourneux, la tâche délicate d'écrire pour la première fois une monographie complète des artistes qu'ils étudiaient, on ne saurait nier que la difficulté n'était pas moindre pour eux : là, il fallait se servir de matériaux à peu près vierges; ici, renouveler tout ce qui avait été dit précédemment. Des deux côtés, la question ne laissait pas que d'être compliquée; mais, des deux côtés aussi, le talent des auteurs leur a permis de la résoudre au mieux.

A propos du séjour de Raphaël à Florence, par Georg GRONAU. — Berlin, B. Cassirer, 1902, in-folio.

Ce livre a trait au séjour de Raphaël à Florence, depuis la fin de l'année 1504 jusqu'à son départ pour Rome en 1508.

On sait que le jeune peintre, dont le bagage artistique est déjà considérable, ne se lasse pas d'étudier, au cours de son passage à Florence où règnent Michel Ange et Léonard. L'influence de chacun de ces deux artistes se manifesta successivement, mais d'autres œuvres aussi retinrent son attention et l'impressionnèrent : celles de Donatello, de Pollaiuolo, de Masaccio surtout.

Ce sont ces influences que M. Gronau s'est appliqué à rechercher par la comparaison des dessins de Raphaël avec les bas-reliefs ou les peintures dont ils sont inspirés, si l'on peut appliquer un tel mot à un pareil artiste!

E. D.

Le gérant : H. DENIS

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



JOHN LEWIS BROWN[1]

Ce nom si terriblement anglais cache un artiste bien français d'esprit et de race, je veux dire, du moins, en ce qui touche le talent, bien qu'il ait aussi sur ce point quelque ancêtre de l'autre côté du détroit. Car, pour ses origines réelles, la vérité historique nous oblige à avouer qu'il était le descendant d'une vieille famille écossaise, émigrée sur le continent après la chute des Stuarts. J'espère que, par ce temps de particularisme à outrance, sa mémoire n'en souffrira pas. Il gardait, d'ailleurs, sur sa physionomie rieuse et au fond de ses yeux pénétrants, derrière les verres de ses lunettes, quelque chose de la verve spéciale de l'humour britannique. Qu'on se souvienne du vivant portrait que fit de lui Boldini.

La famille Brown s'était installée à Bordeaux, noble ville, que, semble-t-il, nous avons mal reprise sur les Anglais. John Lewis y naquit le 16 août 1829. De bonne heure, il marqua un goût très vif pour les images et de premiers dessins, datés de 1841, que j'ai pu voir moi-même dans les mains de son frère, Ralph Brown, l'actif et clairvoyant inspecteur des Beaux-Arts de la ville de Paris, si populaire parmi les artistes — auquel

1. Une exposition des œuvres de John Lewis Brown va s'ouvrir prochainement au musée du Luxembourg. — N. D. L. R.

sont dus, également, la plupart de ces renseignements biographiques; ces premiers dessins d'un enfant de douze ans sont déjà surprenants dans leur gaucherie puérile, par une certaine élégance, je ne sais quoi déjà de spirituel et d'alerte, et surtout par un sentiment rare des tons, toujours très vifs et cependant accordés. On lit dans ces dessins de soldats et de cavaliers tout l'avenir de l'artiste. On y lit aussi son passé : c'est-à-dire ses origines, car ce petit Français d'Écosse, ou, si l'on veut, ce petit Anglais de France, semble déjà s'être choisi un ancêtre, placé à peu près dans les mêmes conditions que lui, ce Bonington, formé en France, élève de Gros, l'ami de notre Paul Huet et de notre Delacroix, avec lesquels il se confond au début; ce Bonington, grand ami aussi de l'oncle Brown et dont, hier, on pouvait remuer encore maint et maint croquis, confondus dans les cartons avec les propres études de l'artiste qui nous intéresse à cette heure.

Vers cette date de 1841, la famille vint se fixer à Paris. La vocation de John Lewis était, à ce moment, irrésistible. Elle ne fut pas contrariée dans un milieu où l'on avait toujours aimé les arts, et où, jadis, une grande situation de fortune avait permis d'en recueillir des productions choisies. Notre jeune peintre, bien jeune encore, puisqu'il dut solliciter une dispense, fut autorisé à travailler au Louvre, et là, nous dit son frère, il copie des Cuyp, des Potter, des Téniers. Ce fut sa véritable école.

La Hollande ou les Flandres l'appelaient plus que l'Italie. C'était surtout la bête qu'il aimait, les graves ruminants qui ne le retiendront pas, d'ailleurs, les chiens, et surtout le cheval. Car John Lewis adore le cheval. C'est encore un trait de race dans sa famille. Ce goût, si ancré chez son père et son grand-père, fut même, je crois, cause de la ruine de leur fortune; ce furent, disait-il lui-même avec fierté, ces premiers Brown venus d'Écosse qui introduisirent le pur sang en France.

Le pur sang, le vrai cheval, la plus noble bête! digne de toutes les métaphores de M. de Buffon, et apte aussi, s'écrie John Lewis, dans une interview enthousiaste prise par un journaliste, à toute chose, à tout travail de force et de résistance, même à traîner des batteries d'artillerie. Dire que chez lui l'homme ne fut souvent que le prétexte du cheval pourrait paraître une malice; mais, à la vérité, si ses personnages sont toujours spirituels, vivants, animés, il ne s'embarrasse jamais à leur sujet d'une psychologie très compliquée et ils sont d'une élégance, d'une belle tenue,

fringante, nerveuse ou noble, mais de la même catégorie que celle de cet admirable animal.

Cependant les lourdes bêtes arrondies des Flandres ou des Pays-Bas, et d'ailleurs aucun des plus beaux simulacres des maîtres, n'eussent suffi à sa passion. Il lui fallait le cheval dans la vie. Il se fait donc inscrire au cours



SUR LA PLAGE.
Peinture.

de l'École des Haras du Pin, où, pendant deux ans, il l'étudie sous toutes ses formes et dans sa plus minutieuse anatomie, tandis que, d'autre part, il s'attache à observer, avec une attention et une curiosité toujours éveillées, ce digne serviteur et compagnon de l'homme, à travers les inégalités, pareilles aux nôtres, de ce qu'on pourrait appeler sa condition sociale.

En 1848, — il avait dix-neuf ans — il s'aventure au Salon avec un *Tambour*, plusieurs portraits de chevaux célèbres, — car les chevaux ont

aussi la gloire, et ils ne s'en doutent pas! — un *Cheval mort*, un *Canard sauvage*, un *Chien griffon*, un *Chat et de jeunes Chiens*, scènes animalières accompagnées d'un *Custine à Spire*, dix tableaux ou dessins, en jeune homme ardent qui veut dire tout de suite tout ce qu'il a à dire et qui, en effet, annonce d'un trait tous les aspects futurs de son talent. Il en avait là, d'ailleurs, pour dix ans, car il ne réexpose plus avant 1859.



TROMPETTE DE DRAGONS.
Lithographie en couleur.

C'est que, vers cette époque, des revers s'abattirent sur la famille. John Lewis Brown est obligé d'arrêter ses études et de chercher immédiatement, dans son pinceau ou son crayon lithographique, — c'est de ce moment, nous le verrons, que date sa carrière de lithographe — des ressources pour subvenir à la vie de tous les jours. En 1852, il obtient de l'État la commande d'une copie des *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt, qui se trouvent à Copenhague, copie placée aujourd'hui au musée de Tours. En 1854, nous le suivons dans sa ville natale, où il semble alors vouloir se fixer. Il y demeure jusqu'en 1859. Après quelques premières épreuves, il s'y fait des élèves, des amis et des admirateurs dans le monde aristocratique, vers lequel l'entraînaient ses goûts, ses relations de famille, et même ses sentiments politiques. Car John Lewis était affreusement légitimiste ; il avait dessiné le comte de Chambord à cheval et à pied, illustré le *Vive Henri IV!* portraituré M. de Genoude, directeur de la *Gazette de France*, le général carliste Cabrera, dom Miguel

de Bragance et le comte de Bardi, neveu du comte de Chambord.

Divers succès à des expositions de province, entre autres une médaille d'or à Limoges, l'engagèrent à porter la lutte sur un terrain plus vaste et aussi plus accidenté. En 1859, il repartit pour Paris. Les premières années furent très dures, mais il ne lui manqua ni le courage, ni la persévérance, ni leur plus utile compagnon, la bonne humeur.

A partir de ce moment, sauf de rares exceptions, il expose à tous les Salons annuels jusqu'en 1890, date de sa mort, survenue le 14 novembre, et année où il présenta pour la dernière fois ses œuvres au public à l'exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts, qui venait de se fonder par suite de la scission des artistes.

Sur les premiers livrets officiels, John Lewis Brown est donné comme élève de Belloc et de Camille Roqueplan. C'est là une erreur, propagée par Bellier de La Chavignerie, dans son *Dictionnaire des Artistes*, et provenant de la confusion avec un peintre de portraits, Jacques-Louis Roux, dit Browne, également né à Bordeaux. L'erreur s'est perpétuée, car elle a paru vraisemblable. John Lewis Brown n'a, en réalité, reçu les leçons d'aucun maître particulier, mais on ne pouvait être surpris de le trouver sous un tel patronage romantique, romantique lui aussi, bien qu'inconsciemment, dès l'enfance, par l'influence probable de Bonington, ce lointain précurseur de l'impressionnisme, vers lequel nous verrons notre peintre incliner plus tard de toute sa sympathie.

Dans la généalogie des peintres de genre qui remuèrent des armées, mêlèrent des batailles, firent caracoler chevaux et cavaliers, de Lenfant, Le Paon ou Casanova à Carle Vernet ou à Swebach, et d'Eugène Lami à Meissonier, le grand nom de ce dernier maître se présente à l'esprit comme un de ceux dont relèverait le plus immédiatement John Lewis Brown, lorsque l'on feuillette les catalogues des expositions et que l'on considère les titres de ses tableaux.

En effet, comme nous l'avons dit, la passion dominante de John Lewis Brown est le cheval, et Meissonier l'aima avec une passion non moins ardente et l'étudia avec une ténacité, une patience, un esprit d'observation et de méthode qui s'exerçaient sur la bête vive ou morte, sur les premières photographies instantanées du pas et de l'allure de Bingham et que

dénotent ses dessins, ses cires, ses réductions mathématiques du squelette, etc.; mais, de plus, l'œuvre, le prestige de l'œuvre de ce grand réaliste, qui dédaigna trop souvent les réalités du jour, se manifeste sur lui, comme sur toute la peinture de genre de la deuxième moitié du XIXe siècle, ne fût-ce que par le choix des sujets. Sujets costumés de l'époque Louis XV, sujets militaires, cavaliers dans la campagne ou au bord de la mer; l'influence est telle que, parfois, on trouve dans son œuvre des emprunts inconscients, mais manifestes, à des personnages de Meissonier, tel, par exemple, le cavalier du *Coup de vent*, qui est intégralement reproduit, dans toutes ses particularités caractéristiques, dans un tableau de John Lewis Brown : *Général en reconnaissance au bord de la mer*.

Cependant Meissonier n'est pas son vrai maître. Son vrai père artistique, si l'on peut l'appeler ainsi, ou du moins celui dont il continue l'esprit et la tradition, c'est ce romantique de la première heure, si vivant, si pétillant, si bariolé, si pittoresque, si paysagiste aussi, Eugène Lami, qui, comme son successeur, semble avoir dans les veines du beau vermillon anglais, bien liquide et bien éclatant.

Et s'il n'a pas cet œil inexorablement clairvoyant, ce dessin viril, ferme et sûr, ce côté plus sérieusement humain, et ce style qui, chez Meissonier, s'élève souvent à l'histoire, il a de son côté, comme Lami, des charmes et des grâces qui furent presque inconnus au grand peintre de *Solférino* ou de *1814*. Il a un œil plus sensible aux délicatesses des colorations, aux accords et aux harmonies, un sentiment très pénétré de la nature et de ses rapports avec l'être humain, un sens de ses phénomènes atmosphériques qui donne à ses paysages la sensation très aiguë de la vie qui passe.

Les premiers sujets de chevaux, traités par J. L. Brown à partir de 1859, furent des chevaux de trait, des intérieurs d'écurie, qui témoignent aussi d'une vive admiration pour Géricault; nous en verrons le souvenir très intense dans une de ses anciennes eaux-fortes. Il ne reviendra plus souvent sur ces sujets, sauf en 1875 : *Maquignons normands* revenant joyeusement du marché; ou, en 1884, *Chevaux de relai d'omnibus*, comme attiré, par le milieu impressionniste qu'il commence à fréquenter, sur la mélancolique poésie de la rue de Paris. Ce n'était point là l'aliment qui con

venait à ce peintre d'élégances. Sujets militaires ou sujets de chasse, et sujets Louis XV, qui les comprennent tous deux, tels sont ses motifs favoris, auxquels il ajoute de simples promenades de cavaliers et d'amazones, et, plus tard, sous l'action sans doute de Degas, des scènes de courses avec leurs personnages multicolores de jockeys.



Le Maréchal de Conflans inspectant la flotte anglaise.
Eau-forte.

On connaît tous ces charmants tableaux, et ces aquarelles transparentes où il retrouve la verve et le doux éclat des meilleurs petits maîtres du XVIIIe siècle, ces tableaux pittoresques où de jolis motifs de nature, souvent imprévus, porte d'auberge ou de vieux château, église rustique dont le clocher pointe dans un ciel chargé, moulins aux grandes ailes, plages mouvementées par les moutonnements des dunes et des vagues, sous des cieux en mouvement perpétuel, dans le frisson des buées ou le sourire des éclaircies, réunissent Washington et le duc de Lauzun

(*Le 18 octobre 1771*), assemblent le régiment des cuirassiers du roi, qui se prépare à la charge sous ce commandement d'une courtoisie militaire bien française et bien de ce temps : « *Messieurs les maîtres, assurez vos chapeaux, nous allons avoir l'honneur de charger!* » (tableau du musée de Bar-le-Duc); servent de décor au comte de Saxe, au duc de Praslin, au maréchal de Conflans (*Un épisode de la vie militaire du maréchal de Conflans*, au musée de Tours), ou bien de fond pathétique à ce convoi de prisonniers ou de faux-sauniers enchaînés, accosté par un couple d'élégants cavaliers qui interrogent la maréchaussée. Volontaires de Clermont, gardes françaises, royal-cavalerie, les hauts tricornes étroits, les petits casques au turban tacheté de léopard, les talpacks et les colbacks, se mêlent, se confondent dans un joli grouillement plein de naturel, d'aisance et de verve.

Ses sujets militaires contemporains sont indiqués, nous l'avons vu, dès le premier Salon de 1848. Il ne pouvait s'y soustraire. Mais un événement de sa vie vint, pour un temps, développer cette production et sembla même vouloir l'entraîner hors de sa voie. C'est la guerre de 1870, on l'a deviné.

John Lewis Brown était, à cette date, un artiste arrivé. Il avait obtenu plusieurs médailles et il venait d'être décoré. Sa réputation était établie. Mais la guerre éclatait, Mac-Mahon partait pour Strasbourg et J. L. Brown, bien qu'exempté en raison de son extrême myopie, ne put tenir loin du lieu de ces graves événements. Il rejoignit l'état-major du duc de Magenta, et comme il y comptait de nombreux amis dus à son talent, à son caractère et à ses goûts, il y fut admis, assistant aux opérations, comme jadis Gros, Horace Vernet ou Meissonier. Après la glorieuse et douloureuse journée de Reischoffen, il rentra dans la ville assiégée et prit place à la suite du général Clément Thomas qui, nous dit-on, l'estimait assez pour lui confier des missions fort délicates. L'insurrection du 18 mars l'y surprit. Il suivit à Versailles l'armée régulière, rejoignant l'état-major de Mac-Mahon, et il rentra avec elle dans ce Paris encore en flammes, dont les décombres n'étaient noyés que de sang français. Et je pense à quelques lignes d'une lettre de Guillaume Régamey, un autre peintre militaire, et non des moindres celui-là, bien qu'encore trop méconnu, lorsqu'il rentre, lui aussi, dans la pauvre « héroïque et malheureuse

ville » : « Mes premiers pas dans la ville trébuchaient sur un terrain mouvant, et du bout de ma canne, que je retirai teint de sang, je découvris un morceau d'oreille, une touffe de cheveux; les mouches dérangées s'élevaient lourdes et bourdonnantes[1]. »

Ces lamentables événements firent une impression profonde sur la nature extrêmement impressionnable de J. L. Brown. De quelque temps, il ne put reprendre un pinceau ; il en garda même, nous est-il dit, « une irritabilité nerveuse qui lui rendait sensible le contre-coup des événements politiques les plus indifférents ».



PROMENADE AU BORD DE LA MER.
Peinture.

Ce fut aussi la cause de la recrudescence de ses sujets militaires contemporains. Comme on s'en doute, il les prend par le côté tragique. C'est, d'ailleurs, le moment où, autour de Meissonier peignant les ruines fumantes des Tuileries, de Neuville, Detaille, Protais, Berne-Bellecour, tout le petit groupe des peintres du soldat, relèvent ce genre par l'accent des réalités douloureuses, par l'écho de l'émotion partagée et créent tout un ensemble d'œuvres devenues populaires.

De tous ces tableaux à noms de batailles : *Journée du 6 août 1870, Reischoffen ; La nouvelle de la défaite de Wissembourg arrive à Haguenau ; Avant-postes du IVe corps de l'armée du Rhin ; Épisode de la bataille de*

1. Ernest Chesneau, *Notice sur Guillaume Régamey*, 1879.

Frœschwiller, etc., le plus célèbre est le premier, connu sous le nom de *Trompette de Reischoffen*. C'est qu'en effet J. L. Brown ne rassemble jamais de grandes masses d'hommes dans de vastes panoramas; il n'est pas à proprement parler un peintre de batailles; il n'est ni descriptif, ni narratif; ce qu'il veut nous donner, c'est une vision synthétique, une impression. La charge de Reischoffen, célèbre aujourd'hui dans les arts par des tableaux où sont dépeints la fureur des engagements de l'homme contre l'homme, avec ses mouvements tournants, ses déploiements en ligne, ses épisodes historiques peut-on dire, nous est racontée simplement ici par une seule figure de trompette de cuirassiers, frappé d'une balle et qui tombe en arrière, tenant en main son instrument encore sonore, tandis que son cheval blanc tout ensanglanté poursuit sa course affolée. C'est à peine si vous apercevez au second plan deux ou trois silhouettes tragiques de blessés qui se relèvent, si vous distinguez là-bas une ferme qui fume, et à travers les caissons brisés et les chevaux abattus, l'éclair lointain des casques et des cuirasses qui passent.

Dans cette tentative vers les conceptions grandioses du style héroïque, où le souvenir de Géricault lui revient à point, mais pour lesquelles il n'est pas fait, J. L. Brown ne s'attardera pas. Il revient bientôt à son tempérament et à sa première voie. Désormais, le monde militaire ne lui fournira qu'un surcroît d'éléments de couleur et d'élégance. Il se plaira, dans les clairières des parties de chasse, sur le gazon bordant les champs de course, près des mails d'où descendent les claires toilettes printanières, où les valets galonnés débouchent le champagne, à mêler aux habits rouges de chasseurs, aux livrées des laquais ou des piqueurs, la note bleu de ciel d'un dolman, ou le vermillon favori d'un pantalon à bande noire. C'est l'époque aussi où, sous le voisinage des impressionnistes qu'il fréquente amicalement, les jockeys célébrés par Degas et avant même par Géricault, apportent le bariolage léger, parfois aigu de leurs casaques, accordé dans des paysages chaque jour plus transparents, plus joliment brouillés, aux verdures fraîches et vives, avec des ciels souvent très hauts. Il y a loin des rousseurs romantiques des premiers temps! *Before the start*, le charmant tableau du Luxembourg, est un des meilleurs exemplaires de cette série.

J. L. Brown fut non seulement peintre, mais aussi graveur et litho-

graphe. C'est même sous ce côté qu'on a la prétention de le faire plus particulièrement connaître dans la petite exposition qui s'organise au Luxembourg. Je ne voudrais pas dire pourtant qu'il fût vraiment un professionnel de l'estampe. Son œuvre gravé sur cuivre comprend une soixantaine de pièces, y compris les essais ; son œuvre lithographique tout entier en contient tout juste deux douzaines. De plus, devant le cuivre et devant la pierre, il est peintre comme devant la toile ou sur le papier imprégné d'eau colorée. Il ne se préoccupe pas des méthodes, des procédés, des trucs et des recettes. Ses moyens, il ne les tient d'aucun maître, ni d'aucune école. Comme pour la peinture, il a marché un peu de lui seul. Pour la gravure à l'eau-forte, il a commencé en 1868, où il envoie au Salon une série de petites pièces. Ce sont déjà des planches à la pointe ou à l'aquatinte. Les premières sont d'un travail plus détaillé, plus minutieux de hachures. Bientôt, il connaît ses instruments : la pointe et l'acide, et il n'hésite plus devant eux. Il lave avec audace ses fonds de grandes teintes grises comme des fonds noyés à l'encre de Chine, sur lesquels s'estompent mystérieusement ses sujets ainsi que dans des crépuscules vagues ou dans



Cavalier et Amazone.
Lithographie en couleur.

des nocturnes. il aime les grands ciels, les ombres portées, il a des partis pris de clair obscur obtenus avec de légers essuyages qui laissent à peine des blancs. Parfois, il emploie le vernis mou qui donne des traits gras et chargés, tantôt la morsure simple au trait sans lavis, et l'une de ses meilleures planches, *le Maréchal de Conflans inspectant les côtes de Bretagne*, est conçue dans cette manière.

Comme lithographe, son histoire remonte plus haut, à la date de ce portrait du comte de Chambord, exécuté en 1849. M. Germain Hédiard,



Cavaliers et fille de ferme.
Eau-forte.

qu'il faut consulter chaque fois que l'on s'occupe des lithographes, nous raconte les vicissitudes de cette carrière peu productive, mais très instructive, dans sa série des *Maîtres de la lithographie*. Nous n'avons pas à la recommencer ici. Les premiers débuts ne présentent aucun intérêt, cependant les progrès sont rapides, et l'on s'étonne que J. L. Brown n'ait pas tiré un parti plus fréquent de ces dons spéciaux. En 1861, un *Dragon à cheval* de face, et surtout, en 1870, le *Combat de cavaliers*, d'une forte couleur, d'un groupement pittoresque, qui rappelle heureusement les belles lithographies romantiques, sont, à travers ce large intervalle, le prélude de son développement. C'est entre 1883 et 1890 que se placent ses productions

les plus significatives et notamment ses pierres en couleur. C'était le moment du renouveau lithographique qui s'annonçait, avec les affiches de Chéret, les vastes lavis de Lunois, les fantaisies de Dillon, suivant la grande féerie wagnérienne de Fantin-Latour. J. L. Brown, qui déjà, en 1850, dans une première planche parue dans le *Journal des Haras*, *Clear the kitchen*, s'essayait à ces fonds teintés rehaussés de blanc, reprend ces procédés de couleur dans un éventail-programme d'une soirée au cirque Molier, spirituellement colorié en hachures vives et nerveuses. Le programme pour la *Soirée du 23 mai*, où Arlequin s'avance un bouquet à la main, est exécuté de même, avec quatre pierres, et l'*Éventail des courses de la Marche* (1885) — car il affectionne cette forme décorative de l'éventail — en comprend cinq. Ces planches donnent, jusqu'à un certain point, la représentation interprétée de ses pastels ou de ses aquarelles. En 1889, l'*Éventail de la Croix-de-Berny*, dans sa fraîcheur vive, dans ses tons brillants, qui coïncident avec l'affranchissement de sa vision de peintre au contact des impressionnistes, accentue encore cette donnée.

C'est en 1890, la dernière année de ses expositions comme de sa vie, qu'apparaissent les pièces définitives, les pièces types. Il semble, à cette heure si douloureuse, où il combat chaque jour la suffocation que lui cause la maladie de cœur dont il mourra, qu'il se sente pris d'une ardeur nouvelle et d'une activité suprême. Sa production picturale parait doublée. Quant à la lithographie, il envoie au Salon quatre estampes, qui « contiennent, écrit justement M. Hédiard, la formule la plus complète en ce genre, l'expression finale de ses idées ». C'est le *Chasseur à courre*, en noir, vu de dos, et crayonné d'un crayon grassement écrasé ; *l'Amazone*, en trois tons, qui semble presque un camaïeu d'une si belle couleur rousse, avec son trait brun, son fond chamois à rehauts blancs et ses deux pointes de rouge brun et doré dans les cheveux et sur les gants ; *le Cavalier et l'Amazone*, si vivement tracés eux aussi, avec un trait noir, gras, chargé, posé avec une sûreté de croquis, si gras même qu'il semble que d'une pointe on pourrait, comme sur la pierre, en détacher la matière savonneuse du crayon. Peu de tons : la robe bai clair du cheval obtenue par le mélange léger des traits du brun, du rouge et du jaune ; la veste et le corsage tracés vivement d'un crayonnage hardi, à travers lequel transparaît le blanc du papier ; la note noire d'un bout de jupe de l'amazone et de la casquette du cavalier.

Enfin, le *Trompette de dragons*, tiré avec quelques tons francs, sobrement disposés sur ce fond chamois clair qu'il affectionne, comme un vieux fond de papier de Hollande, est son morceau le plus parfait. Ce sont là tout à fait des spécimens achevés de ce qu'on peut attendre de l'estampe en couleur qui doit toujours garder son caractère d'estampe et non tenter de rivaliser avec la peinture, le pastel ou l'aquarelle, comme on s'y est trop longtemps laissé entraîner ; ce sont là de vrais types classiques de ce que doit être la lithographie en couleurs. C'est à ce titre que ce petit bagage d'artiste, bien léger quant au poids de la matière, prend son intérêt dans l'histoire des arts graphiques et mérite d'être présenté à titre d'excellent enseignement.

C'est la leçon que voudrait donner le musée du Luxembourg ; il voudrait en même temps, puisqu'on attache quelque idée de consécration à ces manifestations d'un caractère officiel, qu'on y vît un hommage public à un charmant coloriste, spirituel, brillant et animé, joignant à la bonne grâce française une distinction toute britannique, qui, d'esprit libre et indépendant, ne fraya pas les sentiers battus de l'école, mais ramassa nombre de fleurs en passant à travers champs. Il a recueilli sans prétention une gloire modeste, mais assurée, et peut être considéré comme le type le plus sympathique et le plus plaisant du peintre de genre — qui reste peintre.

Léonce BÉNÉDITE



ARTISTES CONTEMPORAINS

JOHN EVERETT MILLAIS

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

Mais le portrait, c'est là son véritable triomphe. Peut-être n'eut-il pas la dextérité technique de certains artistes que nous pourrions nommer, ni l'étonnant « tour de main », comme on dit, qui, en nous arrachant un cri de surprise et d'admiration, nous avertit en même temps que là n'est pas la plus précieuse qualité d'un portrait vraiment grand. Par contre, il eut ce noble pouvoir de faire vivre et respirer ses modèles, de peindre leurs chairs et de mettre en leurs yeux une flamme de vivante intelligence ; ayant posé naturellement, ils furent peints avec fermeté ; l'arrangement original, sans convention, est toujours sobre et digne ; en un mot, ces toiles peuvent tenir aisément leur place, parmi toute une série d'œuvres semblables, quels qu'en soient les auteurs. Si l'on nous demande de choisir les plus beaux de ses portraits d'hommes, nous désignerons ceux de *Gladstone* (1879), de *Lord Tennyson* (1881), de *J. C. Hook, R. A.* (1883), de *Sir Gilbert Greenall* (1881) ; et, parmi ses portraits de femmes, nous choisirons celui de *Mrs. Bischoffsheim* (1873), et celui d'une vieille dame, *Mrs. Heugh* (1872).

Quelques années après 1856, son talent définitivement reconnu, Millais partagea avec M. Watts les succès de portraitiste à la mode et, quand ce dernier refusa les commandes pour se consacrer à ses grandes peintures idéalistes, il devint, avec Holl, et plus tard avec MM. Ouless et Herkomer, le peintre des personnages en vue. Si nombreuses étaient les demandes,

1. Voir la *Revue*, t. XIII, p. 33.

qu'il aurait reçu, dit-on, jusqu'à 1.500 et même 2.000 livres pour un portrait, et je sais qu'il refusa 20.000 livres d'un Américain dont il ne voulait pas faire le portrait !

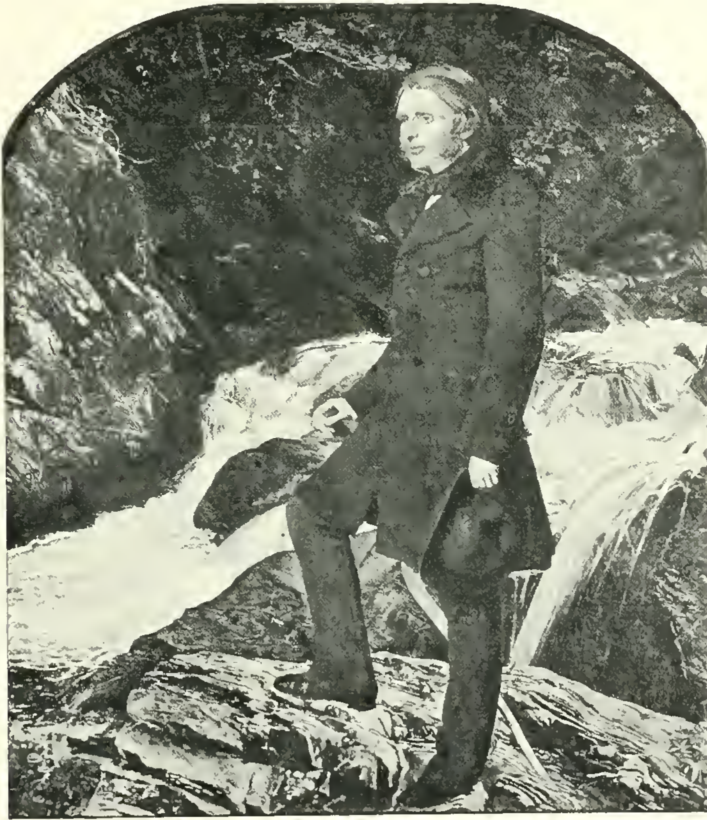
A vrai dire, tout vigoureux et fin portraitiste qu'il fût, il avait moins de puissance que Frank Holl et ne possédait pas au même degré que Watts le don de faire valoir tout ce qui caractérise un modèle : les signes essentiels de sa pensée, les marques de son tempérament. Pour l'habileté, pour la rapidité, la main de Millais n'était point aussi souple que celle de Holl, chez qui le portrait était devenu comme une formule brillamment et ingénieusement appliquée. Comparée à la technique de ce dernier, celle de Millais paraît un peu gauche, ou du moins demande réflexion : il semble qu'on doive chercher et découvrir, plutôt que voir dès le premier instant. Et le défaut devient un mérite, lorsque nous sommes en face de plusieurs de ses portraits, car alors il s'en dégage une variété de facture que l'on chercherait vainement dans une exposition d'ensemble des œuvres de Holl.

La méthode de travail de Millais était simple et assez classique. Pour faire un portrait, il plaçait la toile à côté du modèle et peignait directement, sans aucune esquisse au fusain, ni autre indication, assortissant les couleurs touche par touche, et se reculant à tout instant pour se rendre compte de la correction de son tableau ; ce système lui venait sans doute des œuvres extrêmement précises et microscopiques de sa jeunesse. Quand il s'agissait d'un paysage, il avait coutume d'élever un atelier provisoire, une baraque avec une façade et un toit de verre, tournée vers la vue qu'il avait choisie, et il combinait ainsi le confort de l'atelier avec les avantages du plein air.

Son opiniâtreté laborieuse porta ses fruits et, à l'heure où parurent les premiers symptômes de la maladie qui devait l'emporter, Millais avait eu sa récompense, dans la mesure la plus complète, alors qu'il était dans le plein épanouissement de l'âge mûr ; sur la fin de sa vie, comme en l'heureuse suite d'un livre d'histoires, les honneurs et les richesses lui vinrent de toutes parts, mais ce qu'il apprécia par dessus tout, ce fut, nous le savons, d'entendre les applaudissements du monde entier se joindre à ceux de ses compatriotes.

L'enthousiaste affection que lui portaient tous ses confrères, sans exception, n'était pas moindre, et il avait au cœur cette conviction tranquille

que la postérité ratifierait ce que la critique d'alors était unanime à proclamer. C'était là son orgueil, sa consolation, sa joie, de pouvoir estimer, sans fausse modestie, le mérite de son œuvre propre. Parmi tous les artistes que j'ai connus, aucun n'était capable de juger plus froidement, plus impar-



Publié avec l'autorisation de sir Henry Acland.

Portrait de John Ruskin.

tialement son travail, bon ou mauvais, et d'en parler avec plus de franchise. Mais, comme il ne pouvait apprécier son œuvre aussitôt terminée, il appelait M. Wells, de la Royal Academy, ou quelque autre peintre de ses amis, — un de ceux qu'il nommait ses « confesseurs artistiques », — pour se faire indiquer par eux les fautes qui pouvaient s'y être glissées à son insu.

Personne, en effet, ne fut jamais plus sévère que lui pour ses propres

erreurs. En 1886, au moment de la grande exposition de ses tableaux à la Grosvenor Gallery (assurée pour un quart de million de livres sterling, bien que la moitié à peine de ses peintures s'y trouvât réunie), il arriva en retard, un soir qu'il dînait chez lord Leighton avec d'autres amis du président : « Vite! dit-il d'une voix faible, donnez-moi du champagne! Je me sens tout à fait mal! » Et, après avoir bu, il ajouta : « J'ai été revoir mes vieilles œuvres... et toutes mes fautes passées se sont dressées contre moi!



Publié avec l'autorisation de M. A. Lucas.

L'Inondation.

Oh! la vulgarité de certaines, mon cher ami... la vulgarité! Vous, vous ne remarquez que quelques belles choses... » Il ne savait pas que la « vulgarité » est peut-être le mot le plus mal choisi qu'on puisse appliquer à une de ses peintures, quels qu'en soient les défauts.

Quand il déclarait, à la même occasion, qu'il aimerait mieux voir la moitié de ses tableaux au fond de l'Atlantique, « s'il pouvait choisir cette moitié », il faisait allusion à ceux qui lui avaient donné le plus de mal dans leur exécution, car il est hors de doute que ses toiles les plus faibles, depuis sa période préraphaélite, sont précisément celles pour lesquelles il dépensa le plus de temps et qui lui causèrent le plus d'ennuis. Il citait

comme exemple *la Dernière rose d'été*, qu'il peignit en quatre jours, œuvre infiniment supérieure à son tableau de l'année précédente, *Grâce!* (*le Jour de la Saint-Barthélemy*), aujourd'hui à la *National Gallery of British art*, qui lui avait demandé quatre mois de travail.

Il nous dit une douzaine de fois : « J'ai fait de bons tableaux et de mauvais aussi, mais les mauvais m'ont toujours coûté plus de temps et de peine que les bons. Je ne me souviens pas d'avoir jamais quitté une toile avec l'arrière-pensée qu'elle eût pu s'améliorer encore par un peu plus de travail. Si seulement le public voulait se rappeler que rien n'est plus facile, pour le peintre qui connaît son affaire, que de donner à son œuvre une apparence de fini et une vérité de copie ! »



Publié avec l'autorisation de MM. Graves et Cie.

Le Menuet.

Jamais il ne fut indifférent ni nonchalant : il nous montra un jour une manche qu'il avait recommencée cinq fois avant d'en être pleinement satisfait, et il entra dans une colère terrible lorsque, peu de temps après, lors d'une exposition, cette même partie du tableau fut signalée par un critique, comme un exemple d'une exécution sommaire et négligée : « Cela

peut être mauvais, s'écria-t-il en hochant la tête, mais s'il en est ainsi, ce n'est pas par manque de soin, au contraire ! »

Les grandes conceptions n'étaient pas dans ses moyens, aussi peignait-il des sujets plutôt que des idées. Son goût premier pour les détails lui donna autant de plaisir à les rendre que le public en prit, plus tard, à les chercher : l'habile mise en scène de ses petites comédies et de ses petits drames, leur suggestif « piquant », le choix et la disposition des accessoires, tout cela rallia autour de lui un public charmé comme nous le sommes aujourd'hui. La « classe moyenne », objecteront certains. Peut-être : mais un pays, considéré dans son ensemble, n'est-il pas surtout la « classe moyenne » ?

En résumé, si, pour Leighton, il est difficile de pronostiquer le verdict de l'avenir, pour Millais, selon nous, il ne peut y avoir le moindre doute, et quand les hommes de la génération future passeront, dans la cathédrale de Saint-Paul, devant ces deux compagnons de toute une vie qui reposent côte à côte, on leur indiquera l'un comme le plus grand président, l'autre comme le plus grand peintre qu'ait possédé l'Angleterre, depuis la mort de leur illustre voisin — leur maître à tous deux — sir Joshua Reynolds.

Tel fut sir John Millais, le plus cordial, le plus bienveillant, le plus honnête des Anglais de son temps. C'était le gros homme qui a « le cœur sur la main » et parle en toute franchise, exubérant, joyeux, affectueux, incapable d'une bassesse ou d'une méchanceté, sans un grain d'affectation comme sans une pointe de jalousie.

Presque jusqu'à la fin de sa vie, de continuels séjours dans les landes semblaient lui prolonger sa jeunesse, et l'on eût dit que les vents avaient balayé de son esprit les toiles d'araignées des soucis et chassé de son corps les germes de maladie. Ne s'étant pas laissé corrompre par le succès extraordinaire et mérité qui croissait avec le développement de son talent, il garda jusqu'au bout l'innocence de cœur d'un jeune homme, les espoirs haut placés et le candide optimisme du débutant qui entre dans la vie.

Au moment où nous écrivons, il semble que sa figure se dresse devant nous et que de sa personne émane le joyeux fluide qu'elle avait coutume de répandre. Pour nous regarder, il se tourne — comme il fit une vingtaine de fois — sur sa chaise à dossier rond, devant le grand foyer de l'atelier.

Puis, la pipe d'églantier entre les dents, il discute les peintures qui sont sur les chevalets, allant et venant à travers la pièce, de sa démarche brusque et boitillante, si caractéristique. Une ou deux fois, le chapeau de voyage s'est levé, comme pour laisser se rafraîchir les idées, puis il s'est replacé sans façon et penché sur l'oreille; enfin, il a été jeté sur une table et laisse voir la chevelure d'argent d'une tête superbe — un nimbe chevelu, une manière de couronne de laurier amoureusement tressée par la main du Temps. La voix forte — qui devait devenir, hélas! rauque et indistincte — sonne à nos oreilles, bruyante, fraîche et cordiale; la robuste et bienveillante main se pose avec une joyeuse rudesse sur notre épaule, et nous retrouvons le sourire charmeur, l'élocution inhabile et saccadée, l'heureuse et contagieuse espièglerie du clin-d'œil brillant, les paroles enthousiastes sur l'art, tantôt louangeuses, tantôt sévères pour les balivernes et les folies; nous avons devant nous ce grand Anglais réjoui, aussi naturel qu'un écolier, aussi ignorant de sa grandeur qu'un homme de génie. Comme il se tourne, nous le contemplons : anglo-saxon de la tête aux pieds, soixante ans sur l'almanach, mais cinquante à le deviner vigoureux et solide, plein de la saine force de son esprit et de son corps. Nous le voyons loyal et zélé comme ami, ardent, mais non vindicatif comme ennemi, généreux dans son blâme comme dans sa louange, s'enthousiasmant pour les succès d'un jeune ou rougissant de colère, devant une sottise ou une injustice. Il sourit encore, de ce sourire d'une



Publié avec l'autorisation de la Corporation de Birmingham.

L'Aveugle.

douceur et d'une expression si extraordinaires qui toujours éclairait sa mâle figure et qui donna le ton à tout ce qui est tendre dans son œuvre, à tout ce qui est aimable et gracieux dans ses peintures de passion et de beauté, dans la femme, l'homme et l'enfant.

Et maintenant, nous le trouvons plus tard — un peu changé : la bienveillance de ses manières est toujours la même, et son amitié toujours aussi naturelle, franche et cordiale. Mais on l'entend difficilement ; il doit faire de grands efforts pour parler; il s'arrête au cours d'une phrase et, désignant sa gorge pour s'excuser, il réunit en souriant les fragments de la conversation avec un hochement de tête significatif.

Une fois encore nous le revoyons, oublieux de son propre mal et marchant à grands pas vers l'hôpital où un membre de l'Académie gît malade : il en est le président et, comme un père, il veille sur sa famille.

Puis il disparaît de nos yeux jusqu'à la chambre de maladie, d'agonie et de mort... Et les mots nous manquent pour dire la douceur, la patience, le courage dans la souffrance, de ce vieil homme à barbe blanche, usé, consumé et muet, mais brillant et beau : l'étreinte chaude et vigoureuse qu'il a pour les deux ou trois amis qui viennent lui dire adieu, et son sourire faible, mais reconnaissant et charmé, prouvent qu'il est toujours notre vieux Millais...

Et puis nous l'avons laissé dans le repos : et c'est la fin d'une vie brillante et heureuse, le sombre revers d'un manteau de pourpre et d'or.

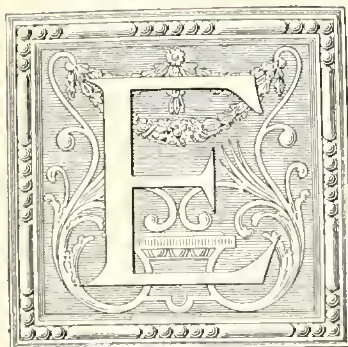
M. H. SPIELMANN



L'HISTOIRE DU BON ROI ALEXANDRE

MANUSCRIT A MINIATURES DE LA COLLECTION DUTUIT

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



En suivant exactement l'ordre des images, dans le manuscrit de la collection Dutuit, nous serions amenés à faire porter maintenant notre étude critique sur des miniatures dues à des enlumineurs, au nombre de deux ou trois peut-être, qui sont distincts de Guillaume Vrelant, mais qui souvent se rapprochent de Vrelant et paraissent avoir plus ou moins subi son influence.

Mais ces miniatures sont d'ordre relativement secondaire, au point de vue de la valeur d'art, et ce serait abuser de la patience du lecteur que d'entreprendre à leur propos tout un travail de rapprochements, de confrontations avec les textes d'archives et de discussions sur les conclusions à en tirer.

Toutefois, il est une de ces miniatures qui mérite d'être signalée à part. C'est une image faisant partie de la série, mais placée tout à fait à la fin du manuscrit, qui nous montre des scènes de supplices après la mort d'Alexandre le Grand.

On sait quel éclat l'art de la peinture de tableaux a jeté dans les Flandres et les régions voisines, et particulièrement à Bruges même, dans la seconde moitié du xv[e] siècle. Il est intéressant de se demander si ces

1. Voir la *Revue* : t. XIII, p. 49.

tableaux, qui remplissaient les églises, les couvents, les hôpitaux, les monuments publics, n'ont pas exercé une influence sur les enlumineurs de manuscrits, et s'il n'y a pas à chercher dans l'œuvre de ces derniers des copies d'après des œuvres célèbres de grande peinture.

S'il s'agissait d'une époque un peu plus récente, de la première moitié du XVI[e] siècle, on serait autorisé à répondre par l'affirmative. Il est certain que, dans les manuscrits de l'école que j'ai appelée ganto-brugeoise, dont le *Bréviaire Grimani* reste le type le plus célèbre, beaucoup d'images ne sont que des copies ou tout au moins des imitations. On sait, notamment, que les peintres du *Bréviaire Grimani* se sont inspirés, pour le calendrier du Bréviaire, d'un manuscrit d'origine française venant du duc Jean de Berry. J'ai eu occasion, dans un travail remontant à quelques années, de citer maints autres exemples analogues, visant non seulement des miniatures, mais aussi des tableaux, qui existent encore dans les musées[1].

Mais pour la période, plus ancienne, des derniers ducs de Bourgogne, à laquelle nous reporte le manuscrit de *l'Histoire du bon roi Alexandre*, les conditions sont toutes différentes : jusqu'ici, dans les manuscrits, je n'ai rencontré que quelques pages à peine qui pourraient laisser deviner l'imitation d'un prototype emprunté à de grands tableaux ; et encore tous ces cas peuvent-ils être considérés comme étant douteux. La miniature des supplices, dans le manuscrit de la collection Dutuit, apporte enfin un exemple bien net, remontant jusqu'au temps du duc Philippe le Bon, d'une copie prise par un enlumineur sur une œuvre de grande dimension. La miniature, en effet, dont la partie principale représente un malheureux qui est écartelé, dérive de la manière la plus directe, bien que très inférieure comme exécution à ce modèle, de la partie centrale du beau triptyque du *Martyre de saint Hippolyte*, attribué à Dieric Bouts, qui a figuré en 1902 à l'exposition des Primitifs flamands, et que tous les voyageurs, avant comme après l'exposition, ont pu voir et peuvent voir maintenant à l'église Saint-Sauveur de Bruges.

Cette miniature du manuscrit Dutuit constitue même un document très précieux en ce qui concerne la date du tableau du *Martyre de saint Hippolyte*. Un savant critique a émis l'hypothèse que le triptyque de l'église Saint-Sauveur devait avoir été exécuté vers 1475. Or, le manuscrit de

1. Voir le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, année 1894, p. 85-86.

l'Histoire du bon roi Alexandre, dont une miniature est une imitation du tableau en question, est déjà cité dans l'inventaire de la bibliothèque des ducs de Bourgogne dressé en 1467. Il en résulte que, dès cette date de 1467 au moins, la peinture de l'église Saint-Sauveur à Bruges, ou du moins sa partie centrale, le *Martyre de saint Hippolyte*, était terminée et devenue déjà assez célèbre pour constituer un modèle que l'on copiait.



SCÈNE DE SUPPLICES.
Miniature d'un des artistes secondaires dans *l'Histoire du bon roi Alexandre* (Collection Dutuit).

Pour achever de passer en revue les miniaturistes qui ont travaillé à l'illustration de *l'Histoire du bon roi Alexandre* de la collection Dutuit, il nous reste à parler d'un dernier artiste, que nous avons signalé déjà comme se distinguant de ses collaborateurs, en ce que son style n'a plus rien de commun avec la manière du maître qui a peint le début du manuscrit, c'est-à-dire de Guillaume Vrelant.

Dans l'entreprise de l'illustration du manuscrit de la collection Dutuit, ce dernier maître, tout à fait indépendant des autres, n'a joué, je le rappelle, par rapport à Guillaume Vrelant, qu'un rôle relativement secondaire, puisqu'il n'a peint en tout que quatorze miniatures. Cependant, on doit saluer en lui un homme de premier plan, dans le genre qu'il a cultivé, très supé-

rieur à presque tous les enlumineurs flamands de son temps, à commencer par Guillaume Vrelant lui-même. Ce dernier, en somme, est surtout un excellent ouvrier, d'une grande habileté technique et fort consciencieux, mais se contentant de se maintenir à un certain niveau, au-dessus duquel il ne vise jamais à s'élever. Avec son collaborateur dans le manuscrit de la collection Dutuit, nous avons beaucoup plus. Nous sentons un véritable tempérament d'artiste, digne de toute notre attention.

Lui aussi pousse la conscience dans l'exécution jusqu'aux plus extrêmes limites ; et, comme il est doué d'une habileté et d'une science de technique exceptionnelles, il va dans cette voie beaucoup plus loin que Vrelant, plus loin même, peut-être, qu'aucun autre miniaturiste ayant travaillé dans les Flandres, avant l'extinction de la maison de Bourgogne. La série des miniatures consacrées à illustrer l'épisode des Vœux du paon, dans le manuscrit de la collection Dutuit, en est un exemple.

Dans cette série, la scène est disposée comme le sont parfois nos modernes décors de théâtre, partagée en deux portions. Sur la droite, c'est l'intérieur d'une salle où se donne un festin ; sur la gauche, une échappée de vue sur une cour. Les deux parties sont séparées l'une de l'autre par la tranche du mur extérieur, vu en coupe, de l'édifice qui abrite la salle de festin. L'artiste, pour obéir aux exigences du texte à illustrer, a dû répéter onze fois de suite cette même disposition. Mais, de page en page, il a su varier, en déplaçant tant soit peu son point de vue. Tantôt il oblique un peu son mur sur la gauche, et l'on voit alors plus complètement la salle du festin, ainsi que la paroi intérieure du mur. Tantôt, au contraire, la direction du mur est reportée vers la droite, et, au lieu de sa paroi interne, nous apercevons sa façade extérieure munie d'un perron. Chaque fois, les lois de la perspective sont observées avec une justesse merveilleuse. Pas une faute dans le tracé des lignes de fuite, qui, pour toutes ces miniatures, a exigé une étude géométrique différente.

De même, toujours dans cette série relative aux Vœux du paon, il y a, au fond de la salle du festin, un dressoir couvert de pièces d'argenterie, suivant la mode du temps. L'artiste s'est attaché à ne jamais modifier la forme de ce dressoir, à y placer toujours les mêmes pièces d'argenterie, dans le même ordre, et en perspective exacte les unes par rapport aux autres.

Il y a là des preuves d'une patience et d'une application presque incroyables. Un Gérard Dov au XVII[e] siècle, et, de nos jours, un Meissonier, n'ont pas été plus stricts observateurs de la méticulosité dans les détails. Mais, en même temps, ce miniaturiste est un charmeur, de l'esprit pittoresque le plus souple, plein de grâce ainsi que de fantaisie dans ses compositions, sachant merveilleusement camper et grouper ses petits personnages, toujours vrais et expressifs[1], et, d'autre part, se montrant



LE CAMP D'ALEXANDRE.
Miniature d'un des artistes secondaires dans *l'Histoire du bon roi Alexandre* (Collection Dutuit).

d'une virtuosité délicate, qui a pu être égalée peut-être, mais non surpassée, dans l'exécution des paysages profonds et lumineux qui servent de fonds à ses scènes.

Ce qui achève de placer ce miniaturiste au premier rang parmi ses émules, et ce dont il est malheureusement impossible de donner l'idée, en dehors de la vue des originaux, c'est la fraîcheur, l'éclat et la délicatesse de son coloris, à la fois limpide et gai, d'une harmonie de tons ravissante, où s'accordent des roses, des mauves, des bleus pâles, des verts clairs, avec des réveils de jaune vif et de carmin. Rappelez-vous les panneaux de

1. Le seul reproche que l'on pourrait faire à ce maître délicieux, c'est une légère tendance à faire, parfois, les têtes un peu grosses par rapport aux corps de ses personnages.

la *Châsse de sainte Ursule*, à l'hôpital Saint-Jean de Bruges. Sans vouloir le moins du monde établir un parallèle entre notre miniaturiste et Memline, il est certain que, de part et d'autre, la gamme des tonalités se ressemble.

La méthode comparative peut-elle nous donner, à l'égard de ce maître délicieux, des indices analogues à ceux qui nous ont permis de nommer Guillaume Vrelant pour l'auteur de la première série des miniatures dans le manuscrit de la collection Dutuit ?

Il est possible, tout d'abord, d'indiquer l'existence de quelques manuscrits, très rares malheureusement, qui contiennent des peintures présentant avec les miniatures que nous étudions une parenté de style, de facture et de coloris, tellement accentuée, que la conviction s'impose de les considérer comme tracées par le même pinceau.

L'un des plus importants se trouve à Paris, à la Bibliothèque Nationale. C'est un manuscrit de *la Conquête de la Toison d'or* [1], ouvrage de pseudo-mythologie, dans lequel les aventures des Argonautes, de Jason et de Médée, sont aussi étrangement travesties que l'histoire d'Alexandre le Grand, dans la composition littéraire de Jean Wauquelin. Ce volume, trésor inconnu de notre grande collection nationale, comporte dix-huit miniatures, toutes de la main de notre charmant et mystérieux artiste, et dont quelques-unes comptent parmi ses compositions les plus heureuses. Vu l'importance de cette série dans l'œuvre du maître, je propose, ainsi que la critique l'a fait souvent depuis quelques années, de choisir le titre de ce manuscrit pour en faire provisoirement une désignation s'appliquant à l'artiste. De même que nous parlons du « maître de la *Mort de Marie* », du « maître de l'*Assomption* », du « maître de l'autel de Saint-Barthélemy », etc. ; de même, nous nommerons désormais notre miniaturiste : « le maître de *la Conquête de la Toison d'or* ».

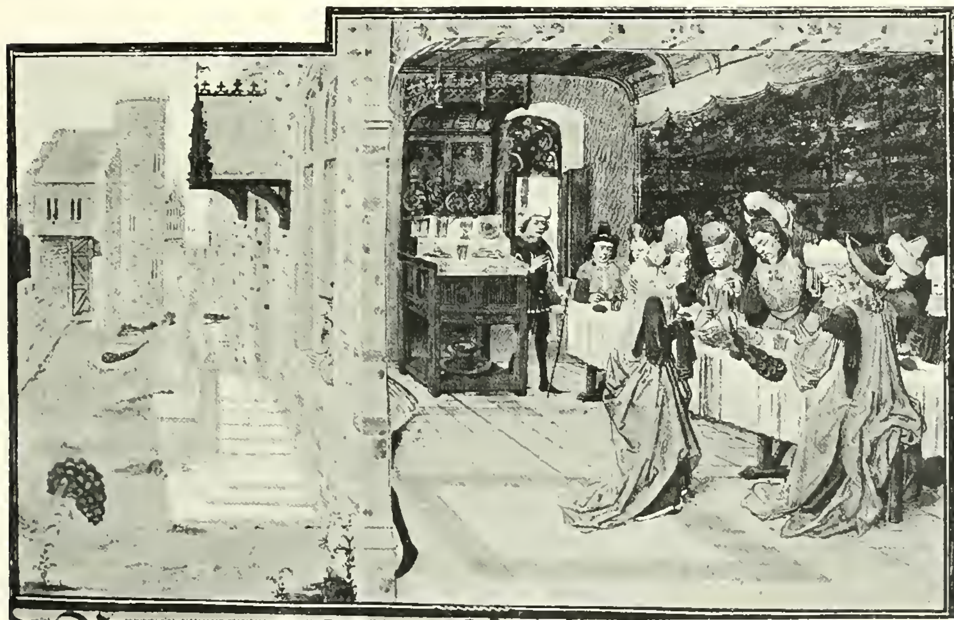
La Bibliothèque Nationale possède une autre belle page de ce maître, en tête d'un exemplaire du *Livre des secrets d'Aristote* [2], montrant la présentation d'un ouvrage par son auteur à un grand personnage.

Cette miniature, dont nous donnons la reproduction, nous ramène à Alexandre le Grand. En effet, le texte du livre nous apprend que le grand

1. Ms. français 331.
2. Ms. français 562.

personnage à qui on offre un volume, et qu'à son costume on prendrait volontiers pour quelque prince oriental, n'est autre que l'illustre conquérant macédonien et que l'auteur à genoux devant lui se trouve être Aristote.

Les deux manuscrits de Paris que nous venons de citer ont une origine commune. Ils viennent l'un et l'autre du célèbre amateur flamand du



ÉPISODE DES VŒUX DU PAON.
Miniature du « maître de *la Conquête de la Toison d'or* » dans *l'Histoire du bon roi Alexandre* (Collection Dutuit).

xve siècle, qui fut le contemporain et le rival en bibliophilie des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire, Louis de Bruges, seigneur de la Gruuthuuse.

L'aspect matériel des deux volumes, en ce qui concerne l'écriture, l'ornementation, la disposition du texte et des images, rappelle tout à fait ce que nous pouvons voir dans d'autres manuscrits, qui sont expressément datés de Bruges, comme lieu de leur confection. Il est donc vraisemblable que c'est aussi dans cette ville, où d'ailleurs le seigneur de la Gruuthuuse avait sa résidence habituelle, dans le délicieux hôtel que l'on admire à côté

de l'église Notre-Dame, que les deux volumes en question de la Bibliothèque Nationale ont dû être exécutés.

Du reste, le manuscrit de la collection Dutuit lui-même, prouve que le maître de *la Conquête de la Toison d'or* a dû habiter Bruges, ou tout au moins y passer. Dans une des charmantes pages sorties de son pinceau[1], il a introduit, comme fond, une vue dont les éléments sont pris à Bruges, avec le clocher en flèche de l'église Notre-Dame se profilant à l'arrière-plan.

Pour retrouver d'autres miniatures de la même main, transportons-nous à la Bibliothèque impériale de Vienne. Là, un manuscrit, depuis longtemps signalé par Waagen[2], les *Chroniques de Jérusalem*, nous montrera de délicieux spécimens de son talent. Toutes les images de ce manuscrit d'Autriche ne sont pas d'égale valeur. On a supposé que plusieurs miniaturistes avaient collaboré à leur exécution, trois, suivant Waagen, deux seulement, suivant M. Schestag[3]. Quoi qu'il en soit, ce sont les miniatures les plus fines, les mieux traitées, qui sont à revendiquer pour le maître de *la Conquête de la Toison d'or*.

Les *Chroniques de Jérusalem*, de la Bibliothèque impériale de Vienne, ont la même provenance que *l'Histoire du bon roi Alexandre*, de la collection Dutuit. Le volume a été fait pour être placé, à l'origine, dans la bibliothèque des ducs de Bourgogne.

Notre Bibliothèque Nationale de Paris possède, suivant moi, un manuscrit qui est dans le même cas que les manuscrits de Vienne et de la collection Dutuit, c'est-à-dire qu'il provient des ducs de Bourgogne, et que, d'autre part, il renferme des illustrations dues au maître de *la Conquête de la Toison d'or*. Mais ici, la question devient plus délicate. Un des éléments les plus importants pour l'étude critique nous fait défaut : c'est le coloris. En effet, ce ne sont plus des miniatures ordinaires, avec des couleurs variées que nous avons devant nous, ce sont des peintures monochromes, dans la gamme des gris, des camaïeux ou grisailles, ton sur ton.

1. Nous en donnons la reproduction p. 111.

2. *Manuel de l'histoire de la peinture, écoles allemande, flamande et hollandaise*, traduction Hymans et J. Petit, t. I, pp. 164-166. Cf. le marquis de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. LXXXVI.

3. August Schestag, *Die Chronik von Jerusalem*, dans le t. XX (1899), pp. 195-216, de la luxueuse publication de l'annuaire des Musées impériaux de Vienne (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*). Le travail de M. Schestag est accompagné d'excellentes reproductions, d'après les miniatures du manuscrit.

Le volume en question est le tome II d'un ouvrage sur *les Miracles de la Vierge* (ms. français 9199). Le texte de cet ouvrage a été écrit, pour le duc Philippe le Bon, par Jean Miélot, un des littérateurs attachés à la cour de Bourgogne. Ce Jean Miélot ne se piquait pas seulement d'être auteur, il « historiait » encore ses écrits, c'est-à-dire qu'il indiquait le sujet et les principaux traits des illustrations, ou, comme on disait alors, des « his-



MINIATURE DU « MAÎTRE DE LA CONQUÊTE DE LA TOISON D'OR »
dans *l'Histoire du bon roi Alexandre* (Collection Dutuit).

toires » qui devaient y être insérées. Dans ce but, il remettait aux copistes-libraires, qui jouaient vis-à-vis de lui le rôle moderne de l'éditeur, non seulement la minute de son texte, mais, en quelque sorte, aussi la minute des images, consistant en croquis sommaires, d'après lesquels les enlumineurs de profession devaient se guider, lorsqu'ils étaient appelés à orner les exemplaires de luxe, que Miélot faisait somptueusement calligraphier pour la bibliothèque des ducs de Bourgogne.

C'est dans ces conditions que furent exécutés, et ornés de grisailles, deux tomes que comprenait l'ouvrage des *Miracles de la Vierge*. Le

tome I[er] appartient à la Bibliothèque Nationale (ms. français 9198). Quant au tome II, on en fit deux exemplaires, tous deux illustrés de grisailles, tous deux ayant pris place dans la bibliothèque ducale. L'un de ces exemplaires est aujourd'hui à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford[1], l'autre est le manuscrit français 9199 de la Bibliothèque Nationale, qui nous occupe plus particulièrement.

Dans les deux exemplaires du tome II des *Miracles de la Vierge*, d'Oxford et de Paris, les sujets des images se trouvent être naturellement les mêmes, puisqu'ils ont une source commune consistant dans les esquisses fournies par Jean Miélot. Bien plus, M. Delisle a établi que l'exemplaire de Paris avait dû être copié directement sur l'exemplaire d'Oxford. Mais le manuscrit de Paris est infiniment supérieur à celui d'Oxford, en ce qui concerne la mise en œuvre des croquis de la minute de Miélot. Ce tome II de Paris est même, pour moi, très vraisemblablement[2] le plus beau qui existe au monde parmi les manuscrits à grisailles du XV[e] siècle. Il laisse loin derrière lui les volumes de ce genre qui jouissent de la plus grande réputation : les *Conquêtes de Charlemagne*, de Bruxelles, illustrées par Jean Tavernier ; le *Livre d'heures de Philippe le Bon*, de La Haye, enluminé également en grande partie par le même Tavernier ; la *Vie de sainte Catherine d'Alexandrie*, de Paris, dont nous avons dit plus haut, dans ce travail, qu'il fallait restituer les meilleures pages à Guillaume Vrelant, les manuscrits renfermant des grisailles peintes par Alexandre Bening ou dans son atelier, que j'ai étudiés jadis d'une façon spéciale[3] et auxquels il y a lieu de rattacher le *Psautier* dit *de Henri VIII*, appartenant à la bibliothèque communale de Tournai, etc. Mais les livres ont leur destinée ! Quoique M. Léopold Delisle ait parlé à diverses reprises de cet exemplaire de Paris du tome II des *Miracles de la Vierge*, ce joyau inappréciable est demeuré méconnu jusqu'ici, alors qu'il mériterait vraiment de devenir illustre à

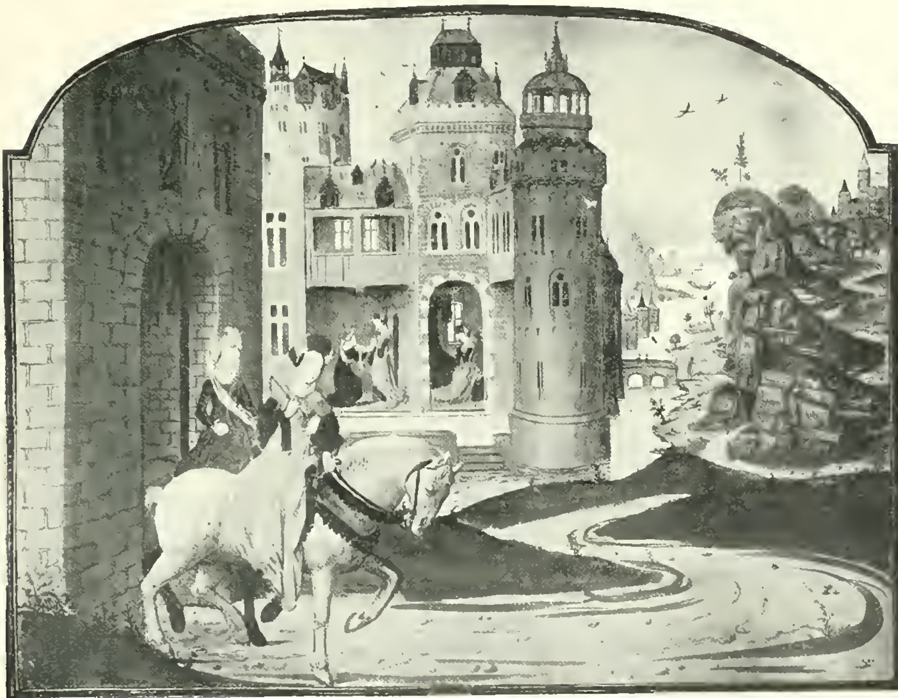
1. Ms. Douce 374. Ce manuscrit d'Oxford a été l'objet d'une superbe reproduction intégrale, exécutée en 1885, par les soins de M. John Malcolm de Poltalloch, pour le Roxburghe Club. Cf. le travail de Léopold Delisle sur *les Miracles de la Vierge*, dans le *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1886, p. 4 et 32.

2. Je dois faire une réserve pour le *Froissart* de Breslau, dont je parlerai plus loin, et que je n'ai malheureusement jamais eu la bonne fortune de pouvoir comparer *de visu* avec le tome II de Paris des *Miracles de la Vierge*.

3. *Alexandre Bening et les peintres du bréviaire Grimani*. Paris, 1891. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e série, t. V, p. 353, et t. VI, p. 55.)

l'égal des manuscrits les plus célèbres, à côté des *Heures de la reine Anne de Bretagne* ou du *Bréviaire Grimani.*

C'est un charme délicieux que d'examiner à loisir, une à une, les grisailles du manuscrit français 9199 de la Bibliothèque Nationale. Rien d'exquis comme ces petits tableaux, où l'artiste, en prenant à son aise, pour



MINIATURE DU MANUSCRIT DE « LA CONQUÊTE DE LA TOISON D'OR »,
par le « maître de *la Conquête de la Toison d'or* » (Bibliothèque Nationale, ms. français 331, f° 35 v°).

les détails, avec les esquisses de Miélot, a figuré les épisodes, d'une donnée souvent naïve et parfois singulière, dans lesquels la Sainte Vierge intervient miraculeusement. Ce sont autant de scènes de mœurs rendues avec un sentiment pénétrant de vérité. Les acteurs n'ont, en général, au plus que quatre ou cinq centimètres de haut, et cependant, sur leurs visages, de quelques millimètres à peine, nous pouvons lire l'expression de leur âme, leurs douleurs, leurs joies, leurs extases. Nous donnons ici, à titre d'exemple, l'image relative à l'histoire d'une pieuse femme qui apprenait

aux petits enfants à dire l'*Ave Maria*, et dont l'Enfant Jésus vint récompenser le zèle en se mêlant lui-même un jour à la troupe enfantine. Je mentionnerai aussi comme une figure d'un sentiment admirable, celle d'une mère qui se précipite vers l'autel de la Vierge, dans un élan de foi, pour demander la santé de son enfant. Mais, à vrai dire, il faudrait presque tout citer si l'on voulait parler, comme il le mérite, de cet incomparable tome II, de Paris, des *Miracles de la Vierge*.

Établir un rapprochement entre ces grisailles ton sur ton et les miniatures, où le coloris joue au contraire un si grand rôle, du maître de *la Conquête de la Toison d'or*, peut sembler un peu audacieux. Pour les premières pages surtout du manuscrit français 9199, la discussion est délicate, l'artiste se tenant alors dans le parti pris de la grisaille pure, en n'employant que du blanc, du noir, et les gammes intermédiaires du gris. Mais, un peu plus loin dans le volume, et jusqu'à la fin, l'auteur des images s'est relâché de son austérité du début. Tout en restant fidèle à la grisaille, il ne craint pas de faire une infraction aux principes du genre, en donnant aux visages de ses personnages les tons de chair de la nature. Ces visages, si expressifs, sont ainsi traités comme s'il s'agissait de miniatures ordinaires. En les examinant soigneusement et à la loupe, il est facile de se convaincre que nombre de têtes se retrouvent identiques comme sentiment, comme dessin, comme facture et comme ton de carnation, à la fois dans le tome II, de Paris, des *Miracles de la Vierge* et dans le groupe que nous avons constitué des peintures du maître de *la Conquête de la Toison d'or*, à commencer par celles qui se trouvent dans *l'Histoire du bon roi Alexandre*, de la collection Dutuit. Ainsi, nous donnons ici une des grisailles représentant la Vierge assistant un mourant. Sur la partie gauche de cette grisaille est un groupe de mendiants dans la rue. Or, celui des mendiants qui est le plus en évidence a exactement la même tête, agrémentée d'une barbiche au menton, que le prétendu Alexandre le Grand dans la miniature de présentation du *Livre des secrets d'Aristote*, que nous avons également reproduite. Nous pourrions établir plus d'une centaine de confrontations analogues, toutes très frappantes sur les originaux, et ne laissant aucun doute quant à la légitimité du rapprochement proposé.

Il faudrait probablement faire intervenir encore ici l'examen critique d'un autre manuscrit, qui, lui, jouit d'une notoriété déjà ancienne. Je veux

parler du fameux *Froissart* de Breslau. Des photographies que j'ai eues sous les yeux me donnent à penser qu'il doit y avoir dans ce *Froissart* des images semblables aux délicieuses grisailles des *Miracles de la Vierge* et aux illustrations qui sont de la même main dans *l'Histoire du bon roi*



Miniature de présentation du « Livre des Secrets d'Aristote », par le « maître de *la Conquête de la Toison d'or* » (Bibliothèque Nationale, ms. français 562, f° 7).

Alexandre. Le maître de *la Conquête de la Toison d'or* aurait donc collaboré également au manuscrit de Breslau, lequel a été exécuté pour un autre illustre bibliophile flamand du xve siècle, le Grand Bâtard de Bourgogne.

Malheureusement, je n'ai jamais eu la possibilité de pousser jusqu'à Breslau ; je ne saurais donc me prononcer sur une œuvre d'art que je n'ai pas pu voir en original.

De l'examen des manuscrits que nous venons de passer rapidement en

revue, se dégagent deux indications relatives à la carrière de notre mystérieux miniaturiste. Ce maître a travaillé pour les ducs de Bourgogne ; d'autre part, il a dû venir à un certain moment résider à Bruges, ayant collaboré à des volumes exécutés pour le seigneur de la Gruuthuuse.

Quels sont donc d'abord les miniaturistes ayant travaillé pour la cour de Bourgogne à dater du moment où Wauquelin a composé *l'Histoire d'Alexandre*, c'est-à-dire depuis 1455 environ ? Les documents de l'époque nous citent quelques enlumineurs qui ont été attachés d'une manière permanente à la cour de Bourgogne avec le titre de valets de chambre, le vieux Jean de Pestinien, Parisien d'origine, mort à 82 ans en 1463, Jean Dreux, qui lui succéda lorsque l'âge l'eût forcé de prendre sa retraite, quelques années avant sa mort, enfin Philippe de Mazerolles, valet de chambre de Charles le Téméraire. Puis viennent d'autres enlumineurs de profession, qui n'ont été employés qu'à titre temporaire, pour des travaux déterminés, Guillaume Vrelant, dont nous nous sommes longuement occupés, Jean Tavernier, Loyset Lyedet, Claes Spierinck, Alexandre Bening, sans parler de Jean Miélot, dont nous avons expliqué le rôle comme faiseur « d'histoires », ni d'un certain Pol Fruit, qui se bornait à peindre des lettres ornées. Enfin, les pièces d'archives font mention de peintres de tableaux ayant, par exception, et en dépit des règlements corporatifs qui proscrivaient le cumul des métiers, fait œuvre de miniaturistes en illustrant des manuscrits : ce sont Jean Hennecart et Simon Marmion.

Il faut écarter Jean de Pestinien, Jean Dreux, Vrelant, bien entendu, Jean Tavernier, Lyedet, Claes Spierinck, Alexandre Bening et le peintre Jean Hennecart. Nous connaissons, grâce aux documents, des œuvres certaines de chacun d'entre eux : les *Conquêtes de Charlemagne*, pour Jean Tavernier ; le *Tite Live*, le *Renaud de Montauban*, le tome III des *Histoires de Hainaut*, l'arrangement de Quinte-Curce, par Vasco de Lucena, pour Loyset Lyedet ; d'autres volumes encore provenant, comme les précédents, de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, pour Jean de Pestinien, et Jean Dreux : *l'Instruction du jeune prince*, pour le peintre Jean Hennecart ; l'*Ordonnance de l'hôtel* de Charles le Téméraire, en 1469, pour Claes Spierinck ; le *Boèce* flamand de Louis de Bruges, dont une miniature est signée de l'artiste, pour Alexandre Bening. Ces œuvres, constituant autant de types authentiques de la manière de chaque artiste, sont toutes diffé-

rentes des délicieuses productions du maître de *la Conquête de la Toison d'or*.

Restent Simon Marmion et Philippe de Mazerolles.

Le cas de Simon Marmion est un des plus singuliers problèmes de l'histoire de l'art flamand. Marmion a joui, de son vivant, d'une très grande



GRISAILLE DU TOME II, DE PARIS, DES « MIRACLES DE LA VIERGE », attribuée au « maître de *la Conquête de la Toison d'or* » (Bibliothèque Nationale, ms. français 9199, f° 55).

réputation, à la fois comme peintre de tableaux et comme peintre de manuscrits. Son épitaphe, rédigée par Jean Molinet, lui fait dire :

> Je suis Symon Marmion, vif et mort
> . . . .
> J'ay décoré, par art et sens acquis
> *Liberes*, tableaux, cappelles et autelz
> Telz que, pour lhors, ne sont ghaires de telz.

Jean Lemaire, dans la *Couronne margaritique*, le qualifie de « prince

d'enluminure ». Les documents d'archives nous le montrent employé par la cour de Bourgogne, chargé, par exemple, d'exécuter un superbe bréviaire avec miniatures.

Et cependant, jusqu'aujourd'hui, en dépit de toutes les recherches des érudits, on n'a jamais pu arriver à retrouver aucun produit certain de son talent. Parmi les manuscrits enluminés, notamment, celui qu'on a voulu lui attribuer avec le plus de persistance se trouve être ce missel de Ferry de Cluguy, de la Bibliothèque de Sienne, que nous avons mentionné dans la présente étude comme étant indiscutablement sorti de l'atelier de Guillaume Vrelant. Si haute qu'ait été la réputation de Marmion, les miniatures du maître de *la Conquête de la Toison d'or*, si jamais il venait à être démontré qu'elles sont de sa main, seraient dignes de justifier tous les éloges et d'expliquer le qualificatif, donné à l'artiste, de « prince d'enluminure ». Mais un argument semble s'opposer, dans l'état actuel de nos connaissances, à ce que nous puissions identifier Simon Marmion avec le mystérieux maître ; c'est que cet artiste paraît avoir travaillé à Bruges, et que jusqu'ici on n'a retrouvé aucune trace d'un séjour de Marmion dans cette ville.

Tous les noms étant ainsi écartés, ou, pour Simon Marmion, restant au moins en suspens, nous demeurons en face du seul Philippe de Mazerolles[1]. Ce que nous savons de la vie de celui-ci concorde avec les deux données du problème. Philippe de Mazerolles est cité par les pièces d'archives comme ayant travaillé pour les ducs de Bourgogne ; il eut même officiellement le titre de valet de chambre et d'enlumineur de Charles le Téméraire. D'autre part, Philippe de Mazerolles vint se faire inscrire à Bruges dans la gilde de Saint-Jean en 1469, et il resta fidèlement attaché à la gilde jusqu'au jour où il mourut à Bruges, en 1479 ou 1480. Philippe de Mazerolles eut des élèves, une femme, Marguerite Michiels, en 1477-1478, et un certain Nicolas de Contre, en 1478-1479. Or, à côté des miniatures dignes du maître de *la Conquête de la Toison d'or*, il en existe d'autres, dans certains manuscrits provenant de Louis de Bruges, seigneur de la Gruuthuuse[2],

1. Le nom de Philippe de Mazerolles est écrit, dans les documents contemporains, de diverses manières : Mazereulle, Maisereulles, Mayserolis, ou même contracté parfois en Maroles ou Moroles.

Consulter, sur cet artiste : W. H. James Weale, *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges*, dans *le Beffroi*, t. IV, p. 116-119 et 278 et suiv. Cf. Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et Lettres*, t. II, p. 208

2. Par exemple, à la Bibliothèque Nationale, à Paris, les mss. français 257, 288, 724 et 2645.

trop faibles d'exécution pour lui être attribuées à lui-même, mais qui trahissent l'intention d'imiter sa manière, comme si elles émanaient d'élèves formés par lui et visant à s'inspirer de ses exemples, surtout en ce qui concerne la limpidité du coloris.

Une dernière indication, fournie par les archives de Bruges, pourra



GRISAILLE DU TOME II, DE PARIS, DES « MIRACLES DE LA VIERGE »,
attribuée au « maître de *la Conquête de la Toison d'or* » (Bibliothèque Nationale, ms. français 9199, f° 72 v°).

peut-être constituer un argument capital pour la solution de la question.

Dans les derniers mois de 1465, ou au commencement de 1466, le magistrat du Franc de Bruges voulut offrir un livre d'heures en cadeau au fils du duc de Bourgogne, le futur Charles le Téméraire, lequel portait alors le titre de comte de Charolais. A cet effet, on acquit d'un changeur de Bruges un manuscrit qui présentait cette particularité, aussi rare que somptueuse, d'être écrit en lettres d'or et d'argent sur vélin teinté en noir. Mais, le cadeau reçu, le comte de Charolais ne trouva pas que l'illustration existant déjà dans le volume fût suffisante, et il la fit compléter par

Philippe de Mazerolles. Après quoi, il envoya la note à payer au magistrat du Franc de Bruges, qui dut s'exécuter en versant à Ph. de Mazerolles la somme relativement considérable de 420 livres parisis[1].

M. W. H. James Weale a cru pouvoir reconnaître le livre d'heures offert à Charles le Téméraire et complété pour l'illustration par Ph. de Mazerolles, dans le manuscrit n° 1857 de la Bibliothèque impériale de Vienne, qui est, en effet, un livre de prières écrit en caractères d'or et d'argent sur vélin noir. Il y a malheureusement fort longtemps que je n'ai vu ce volume, et des photographies ne peuvent suffir pour suppléer à l'examen direct de l'original; mais mes notes de voyage, d'accord avec les souvenirs que m'a fournis ma mémoire, portent qu'il y a dans le manuscrit n° 1857 de Vienne plusieurs miniatures qui présentent une très grande ressemblance avec les œuvres que nous avons groupées sous le nom du maître de *la Conquête de la Toison d'or*.

Si une vérification ultérieure, que j'espère bien pouvoir un jour aller faire moi-même à Vienne, amenait à constater que cette ressemblance est en réalité une parfaite similitude de style et de facture; si, d'autre part, il était absolument certain que le manuscrit n° 1857 de Vienne est bien, comme le croit M. Weale, le manuscrit offert à Charles le Téméraire en 1465 ou 1466, la question se trouverait tranchée, ou peu s'en faut, et l'on pourrait sans témérité proposer l'identification définitive du maître de *la Conquête de la Toison d'or* avec Philippe de Mazerolles.

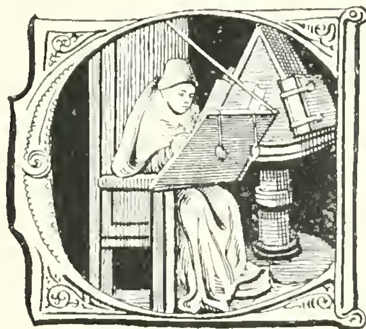
Et ici se présente un fait très inattendu et tout à fait curieux. Ce Philippe de Mazerolles, qui doit peut-être être identifié avec le délicieux maître de *la Conquête de la Toison d'or*, et qui, en tout cas, ainsi que le prouvent les documents, a tenu une place importante parmi les miniaturistes travaillant à Bruges au XVe siècle, n'était pas un Flamand de naissance. C'était un de nos compatriotes, un Français, venu à Bruges pour y chercher fortune, mais restant toujours attaché à sa patrie, et ayant continué à être considéré comme sujet du roi de France, à tel point que lorsqu'il mourut, vers 1479 ou 1480, tout ce qu'il possédait à Bruges fut confisqué par mesure politique, eu égard à la querelle de la maison de Bourgogne contre le roi Louis XI.

1. Il est intéressant pour nous de noter que Guillaume Vrelant paraît avoir été mêlé à cette affaire. Il fit partie, avec trois autres gens du métier, appartenant tous à la gilde de Saint-Jean, un second enlumineur comme lui, un libraire-copiste et un marchand de livres enluminés, d'une sorte de commission, chargée vraisemblablement d'apprécier la valeur du travail de Philippe de Mazerolles.

Je n'ai pas besoin de dire combien pour nous, Français, il serait intéressant d'avoir à revendiquer pour notre pays le plus exquis peut-être des miniaturistes qui aient travaillé à Bruges du temps de Memline. Mais, précisément parce que l'hypothèse est extrêmement séduisante, nous devons plus que jamais ici nous mettre en garde contre le danger de nous laisser trop facilement entraîner. Malgré tout, nous n'avons pas trouvé, comme, par exemple, pour le cas de Guillaume Vrelant, la pièce décisive qui permet de prononcer un nom d'artiste en toute certitude.

Concluons donc qu'il est préférable de nous tenir encore sur la réserve. Il est très possible que le maître de *la Conquête de la Toison d'or* puisse être un jour définitivement identifié avec le Français Philippe de Mazerolles; comme il est possible aussi qu'on arrive à une solution contraire, et, par exemple, qu'on soit autorisé à revenir à Simon Marmion. Mais une chose reste toujours au-dessus de toute discussion, c'est que le maître de *la Conquête de la Toison d'or*, quel que soit son vrai nom, quelle que soit sa véritable patrie, est, dans son genre, un des plus charmants artistes que la Bruges du xv[e] siècle ait abrités dans ses murs; et que, parmi les œuvres de ce maître, les quatorze miniatures qu'il a peintes dans le manuscrit de *l'Histoire du bon roi Alexandre*, de la collection Dutuit, comptent parmi les meilleures productions sorties de son pinceau. La présence de ces miniatures suffirait seule pour donner un très grand prix au volume légué par M. Dutuit à la Ville de Paris.

Paul DURRIEU



HEURES ET PARISIENNES

PAR PIERRE VIDAL

Heures et Parisiennes est ici pour *les Heures parisiennes* : mais ce dernier titre a été pris par Delvau, ce qui a mis dans l'embarras ses successeurs. Les heures parisiennes ! le sujet est tentant, il est de ceux auxquels on revient sans cesse ; il sollicite non seulement les écrivains, mais les illustrateurs. Delvau avait les eaux-fortes, curieuses aujourd'hui, bien que peu décisives, de Bénassit. Depuis, Goudeau, pour les *Paysages parisiens, heures et saisons*, a eu toute la virtuosité des bois de Lepère. Une publication actuelle, *les Minutes parisiennes*, a un mauvais titre et de bons bois. Enfin, voici Vidal, dessinant et gravant pour l'éditeur Boudet ses *Heures et Parisiennes*, et — afin de garder pour lui tout l'honneur de son travail — écrivant lui-même son texte.

Ici, il est « neuf heures du soir ».

Savez-vous qui la verrait avec un intérêt poussé au vif, cette planche ? Eh bien, c'est le petit maître du *Monument du Costume* de Moreau. « Mais c'est moi ! s'écrierait-il, c'est bien moi : voilà ce que je suis devenu après cent vingt-cinq ans. De mon temps, j'étais dans « la petite loge », aujourd'hui je suis dans « la petite baignoire » : c'est tout pareil. De mon temps, on m'amenait une jeune danseuse, et je lui pinçais le menton avec désinvolture. Aujourd'hui, je suis entre deux belles personnes, et je ne pince rien : j'ai pris de la tenue. Mon *tailor* m'habille impeccablement. Et quel huit reflets ! Vraiment, je me semble curieux. »

Le petit maître ajouterait peut-être qu'il était gravé à l'eau-forte et au burin, et qu'ici il l'est simplement au lavis ; mais que, pour soixante-douze planches, il faut un moyen preste, et que les dessinateurs d'aujourd'hui ont la vision singulièrement aiguë et variée.

Henri BERALDI



AU THEÂTRE

ARTISTES CONTEMPORAINS

LUCIEN SIMON



Dès les premiers Salons de la troisième République, les observateurs perspicaces démêlèrent chez nos peintres une tendance à rompre avec les sauces d'atelier, les ombres conventionnelles, et à situer leurs compositions dans un milieu atmosphérique allégé et éclairci. Le premier en date des protagonistes de la manière nouvelle fut Bastien Lepage, dont les titres semblent un peu trop oubliés, et qui, dans son *Portrait du grand-père* et ses *Foins* notamment, dégradait ses tons, par fines modulations, sur des fonds transparents et pâlis. La peinture de style elle-même se mit à cette école avec Baudry, dont les ensembles décoratifs (*Noces de Psyché*, *Glorification de la Loi*) affectèrent une sorte d'immatérialité aérienne.

Les artisans masqués de cette évolution n'étaient autres que les *impressionnistes*. Conspués, honnis pour leur amour des trivialités de la vie et des sites sans histoire, comme pour la brutalité sommaire de leur métier, leur influence ne s'en infiltrait pas moins dans les milieux artistes,

mais ne pouvait parvenir au public sans une sorte de transposition. Pour amadouer sa défiance tant soit peu routinière, les peintres de genre qui s'assimilèrent leur vision durent éteindre la diaprure des reflets, atténuer la coloration des ombres, sacrifier la division du ton, et rendre les effets de lumière diffuse, principal objectif de la nouvelle école, par des modulations en demi-teinte. Nos expositions se remplirent ainsi peu à peu de toiles décolorées, sorte de camaïeux éteints, où des rapports délicats de valeurs visaient à exprimer l'ambiance aérienne. Roll, qui avait débuté par des épisodes dramatiques, traités dans le goût de Géricault, *Halte-là!* et *l'Inondation de Toulouse*, et des scènes ouvrières d'un accent vigoureux, comme *la Grève des mineurs*, inclina peu à peu vers la préoccupation de l'enveloppe (*la Fête du 14 Juillet*), pour donner enfin, avec *le Chantier de Suresnes*, la formule du genre. Ce ne furent plus dès lors qu'intérieurs de verreries ou de serres, laboratoires, ateliers de mouleurs, tamisant un jour blafard dans les poussières en suspension, et un peintre disparu trop tôt, d'une façon tragique, Dantan, se fit une spécialité de ces effets.

La nature agreste elle-même sembla quelque temps atteinte d'anémie, elle s'ouata de vapeurs, s'estompa de brumes, et dans tel paysage d'alors, les rivières charrièrent des flots de lait entre des berges de gaze. Si Roll, après *Manda Lamétrie* et son tableau militaire *En avant*, est revenu peu à peu aux taches vives et aux reflets vibrants, le goût du gris a persisté chez nombre de nos peintres. Un grand artiste, Carrière, se plaît à modeler presque sans couleurs, par les seules dégradations d'un ton fondamental à peu près toujours le même, et ses admirables dons de dessinateur l'aident heureusement dans cette tâche paradoxale.

Le réalisme, toutefois, ne sombra point tout entier dans le gris ; le goût des pâtes opulentes, des fortes consonances, inspira les représentations de la vie côtière du regrettable Butin, ainsi que certaines marines de Duez.

Quoi qu'il en fût de ces efforts divers, notre école avait pu légitimement, dans son ensemble, donner prise à la critique par un excès de timidité dans le traitement des sujets, d'où les traits fortement caractéristiques, les brutalités expressives étaient systématiquement bannis, et par une exécution trop menue, évitant les effets tranchés et les larges simplifications. Quelques artistes, mieux préservés des influences amollissantes et encore en pleine montée de sève, ont tenté de réintégrer chez nous l'active sympathie pour les

réalités naturelles et les belles énergies du pinceau. Parmi ceux-là, Lucien Simon occupe la première place. Doué d'une conception très nette de son art, muni d'une volonté ferme, d'une connaissance parfaite de ses facultés et de ses ressources, il suit sa voie, depuis une quinzaine d'années, sans hésitations et sans écarts, et chaque exposition nouvelle nous le montre



La Lecture entre amis.

mieux en possession de son idéal comme de son métier. Il a entrepris de fixer, avant qu'ils disparaissent ou s'altèrent trop profondément, les traits de celle de nos provinces qui a le mieux conservé son caractère traditionnel et son décor propre, et qui est, dans notre pays de plus en plus banalisé par l'imitation des grandes villes, un des derniers refuges du pittoresque.

La Bretagne est, à coup sûr, la plus attachante partie de la France par l'âpreté grandiose de ses paysages, la tenace originalité de sa race et cette sorte d'obstination dans la foi, d'immobilité dans les usages, qui y forment entre la terre et l'homme un lien si fort. Là, point de sites arrangés, point

d'élégances d'emprunt ; tout est simple, robuste et durable. Ces profils vigoureux du sol, ces végétations vivaces ; ces amples carrures, ces traits prononcés, dans un peuple qui a gardé le goût des primitifs pour les vêtements amples et les couleurs voyantes, autant de leçons de hardiesse et de franchise pour l'artiste. Le talent viril et cordial de L. Simon ne s'est donc point mépris, en choisissant la Bretagne pour champ d'exploration, et les meilleures qualités de la race semblent avoir passé dans ses tableaux, avec les plus saisissants aspects du pays.



JEUNE MARIN.
Étude.

Notre peintre est né à Paris en 1861, d'une famille bourgeoise et aisée. Il reçut à Louis le Grand et à Bossuet l'éducation universitaire, mais une fois pourvu de ce viatique, ses parents ne mirent nul obstacle à sa vocation, et, dès son retour du volontariat, il commençait ses études artistiques. Si l'enseignement de l'atelier Jullian n'a laissé que peu de traces dans son talent, il se souvient, avec un vif sentiment d'émulation, de ses condisciples demeurés ses amis, Desvallières, René Ménard, Dinet. Cette curiosité éveillée, cette sincérité équitable, ce discernement du mérite, si intéressants dans les jeunes esprits, ont dû être, pour les uns et les autres, des adjuvants précieux, stimulant la personnalité, bien loin de l'étouffer, et L. Simon est justement fondé à

se louer de cette « école mutuelle » d'où il est sorti. Sitôt arrivé à l'âge d'homme, il commença ses envois au Salon, et ne cessa pas d'y exposer, en dépit des placements défavorables, de l'inattention du public et du silence de la presse. Il soutient même, avec une parfaite bonne grâce, que cette période prolongée d'obscurité n'a pu que lui être bonne, en le laissant en tête à tête avec lui-même, en le libérant de la préoccupation de l'effet à produire et de la hantise du succès. C'est ainsi qu'il a pu parvenir à la pleine conscience de sa personnalité, sans avoir rien à concéder à la frivolité de ses contemporains, ni senti peser sur son indépendance le redoutable espoir de « vendre ».



MENDIANT.
Étude.

Ses principaux ouvrages, durant ce laps de temps, furent *l'Homme qui court après la fortune*, le mois de Marie dans une chapelle de campagne, un blessé secouru dans une pharmacie, — je donne l'indication du sujet et non le titre exact, — qui remporta une troisième médaille au Salon de 1890, l'embarquement de saint Gallonec, quittant l'Angleterre pour évangéliser l'Armorique. L'artiste fait bon marché de ces productions, où son idéal flotte encore entre les évocations historiques, les effusions sentimentales et la curiosité des réalités ambiantes. Il attache à bon droit plus de prix au portrait de sa mère, son début, qui lui valut une mention honorable en 1885, à celui d'une grand'maman en papillotes, qui est un morceau de la plus touchante sincérité ; enfin à *la Lecture entre amis*, dont on pourra juger en parcourant cet article. Elle inaugure une série de portraits groupés, où L. Simon a cherché à représenter l'homme de ce temps dans l'abandon des expansions de famille, dans la cordialité des causeries intimes, et où les mouvements spontanés de l'affection, l'échange rapide des idées, introduisent un élément de naturel, un air « chez soi » trop souvent absents des portraits isolés. Rien de plus expressif, à ce point de vue, que le tableau dont nous parlons. Dans un atelier de peintre, parmi le

décor bigarré des toiles inégales, sous le cercle de clarté d'une lampe, un jeune homme, en qui se reconnaît la personnalité délicate et un peu voilée de Maurice Denier, lit à haute voix un manuscrit. Ses camarades l'écoutent, accoudés, penchés, renversés, vautrés, dans toutes ces postures inconscientes de l'attention où se différencient le tempérament, l'humeur et jusqu'à l'éducation de chacun. Dans la chaude pénombre qui s'épaissit autour de la lampe, les silhouettes se modèlent par les masses, plutôt que par le contour, les têtes seules s'enlèvent en clairs plus ou moins vifs, suivant leur proximité du foyer lumineux, avec, çà et là, le rappel de valeur d'un plâtre, d'une bordure de cadre, d'un clavier de piano. L'œuvre est hautement significative, tant par l'heureux choix des poses, que par l'habile maniement du clair-obscur. Dans ce milieu bien clos où bourdonne la sympathie, il semble qu'on entende « les idées en marche ». Les artistes s'arrêtèrent devant ce tableau ; le jury de 1888, moins clairvoyant, le négligea.

Dans les années qui suivirent, Lucien Simon s'est plu à traiter d'autres thèmes semblables. Ce fut, en 1897, une réunion de famille : trois jeunes dames assises autour d'une aïeule tenant un garçonnet sur ses genoux, derrière lesquelles le peintre s'est représenté, le regard songeur perdu dans le vide. La disposition de cette toile est moins heureuse : l'enfant ne constitue pas un point de convergence, un centre d'intérêt suffisant, en sorte que l'ordonnance a l'air un peu factice et concertée ; de plus, le personnage mâle est bien faiblement individuel. Mais ces défauts sont rachetés par de magistrales qualités de métier : la jeune femme de gauche, en corsage rayé jaune et noir, est un morceau d'une aisance et d'une fraîcheur magnifiques, et il y a, dans la tête de la vieille dame, tout un poème de sagesse résignée et d'indulgente mansuétude. Deux ans plus tard, il groupait dans son atelier cinq de ses amis, devisant, le cigare aux doigts, après quelque déjeuner intime. Charles Cottet, une main dans sa belle barbe fauve, pose l'autre sur l'épaule de René Ménard, pour appuyer quelque théorie d'art, dans le silence attentif des deux frères Saglio et la rêverie de Dauchez isolé au second plan. Ici encore, l'attitude n'est pas moins révélatrice des caractères que la structure corporelle et l'expression physionomique. L'épanouissement un peu lourd du personnage principal est bien du robuste ami de nos braves Terre-Neuviens ; son interlocuteur,



Lucien Simon. — La Procession.

musclé, rose et flegmatique, sort du cadre, avec sa distinction quasi britannique, ; le poète méditatif qu'est Dauchez semble en arrêt devant un de ces vastes horizons de landes qu'il peint si bien.

Toutefois, la plus belle de ces compositions me paraît celle qui figura au Salon de 1901 et y balança quelque temps, avec la *Procession* du même artiste, les suffrages de la commission d'achats : *les Deux vieux*, tel est le titre tendrement familier qu'il lui donne. Dans un intérieur où tout respire l'ordre, l'épargne, les habitudes régulières et modestes, un vieillard dont le visage rasé, la tenue soignée, attestent d'anciennes traditions de bonne bourgeoisie provinciale, est assis près de sa femme, en bonnet noir à rubans, de qui l'ample corsage s'agrémente de la broche chère à nos mères. Ils ne se parlent pas, ces époux d'un demi-siècle peut-être ; et qu'auraient-ils à dire qui vaille pour nous ce tête-à-tête patriarcal affirmant une longue communauté d'existence et de pensée, une affection cimentée dans le travail, trempée aux épreuves, affermie par les deuils, et rajeunie sur le tard par le spectacle des activités nouvelles issues d'eux ? Il y a presque de la majesté dans ce couple paisible, en qui s'exprime si simplement la vie intérieure d'une génération plus casanière, plus timorée, plus bornée dans ses aspirations que la nôtre, mais dont les beaux exemplaires reflètent un idéal plus sain, et peut-être plus humain après tout. Et si du sentiment qui imprègne cette œuvre, nous passons à l'exécution, il y faut louer la belle distribution de la lumière sur les larges plans tranquilles, la facilité coulante de la touche, la force condensée du dessin. Les mains, surtout, sont du plus puissant caractère ; l'âge s'y inscrit en déformations graduelles, en menaçantes ankyloses, et il semble voir peu à peu la vie se retirer de ces organes lentement minéralisés.

Lucien Simon est un des nombreux artistes que la création de la Société nationale a mis en lumière. A son œuvre, vouée jusque-là aux exils plafonnants, aux dispersions meurtrières, le Champ-de-Mars offrait l'hospitalité de ses cimaises, des voisinages harmoniques, et la précieuse faculté pour l'artiste de grouper à sa guise ses envois. Sa peinture fortement écrite, avec de grands partis pris de colorations, des formes larges et synthétisées, ne pouvait, dès lors, manquer de frapper le regard par l'harmonie de sa conception et de son style. La verdeur pittoresque, l'âpreté savoureuse de la facture firent le reste, et l'Armorique archaïque et barbare de notre

homme eut vite fait de reléguer dans l'ombre les mièvres pastorales de ses devanciers. Dès 1893, date de son affiliation à la nouvelle Société, il abordait les scènes bretonnes avec un de ses six tableaux, *Messe à Pergue* (*Finistère*). Mais les séductions de l'intimité et les goûts délicats du dilettante le disputaient encore en lui à la curiosité des types et des mœurs, comme l'attestaient de nombreux portraits pris dans son entourage, des fantaisies (*Barahu*), des études de nu (*Fin de séance*), ou cette composition à demi-rêvée du Salon de 1895, où une jeune femme vêtue de blanc, jouant du violon sur un banc de jardin, au bord d'une rivière embrumée par le soir, semblait personnifier la muse même de Schumann. Dans l'intervalle, il avait été promu sociétaire[1], et ce brevet délivré par ses pairs devançait de peu le suffrage du grand public. *Le Pardon de Trouvan-Lanvoran*, au Salon de 1896, apporta un nouveau témoignage de ses prédilections bretonnes et de son naturalisme croissant. Mais c'est à l'exposition suivante que sa haute valeur de technicien s'accusa, dans le tableau de famille dont j'ai parlé et dans la toile des *Marguilliers*.

Arrêtons-nous devant ces derniers. Je n'hésite pas à les mettre, bien que traités en étude, fort au-dessus du portrait. La réussite technique y confine à la maîtrise. Inutile de les décrire, nos lecteurs en ayant la reproduction sous les yeux. Mais que devient, à travers les transpositions alourdies de la phototypie, la résonance profonde et moelleuse des noirs, des bruns et des gris, vibrant sous la chaude caresse d'un rayon largement épandu, qui allume les ors des chasubles, irise le blanc des murs et accorde les figures, le mobilier, les ornements sacrés, dans une sorte d'unisson de recueillement et de paix ? Après ce fin morceau d'harmoniste, le Salon de 1898 nous donna l'œuvre la plus forte, au point de vue « peintre », que L. Simon eût encore produite, *le Cirque forain*[2]. Dans le coup de lumière d'un quinquet qui l'éclaire de bas en haut, une ballerine étique, en sordide maillot de coton, marche sur une corde tendue, en agitant de petits drapeaux. Accoté sur le rebord de la piste, un pitre non moins maigre, à la tignasse crépue sous son haut-de-forme, une sorte de fraise bouffant au-dessus du long sarreau de calicot rouge, où il disparaît tout entier, son trombone au repos

1. Une des toiles qui lui valurent cette distinction, *Jésus guérissant les malades*, est entrée au musée de Philadelphie.

2. Reproduit dans la *Revue* du 10 septembre 1900, t. VIII, p. 156.

sur les genoux, suppute mélancoliquement la recette du jour. Cependant, sur les banquettes, paysans rougeauds, mathurins en congé s'étagent, avec des placidités de ruminants, et, dans la gamme assourdie des gros vêtements de lainage, les coiffes de toile, les manches de chemise, un chapeau de paille, piquent çà et là une note vive. L'effet d'enveloppe est incomparable, il semble qu'on entre brusquement dans cette baraque, où les relents



Les Marguilliers.

d'humanité se mêlent à la fétidité du pétrole. Et c'est, de plus, un rapprochement d'une philosophie ironique, que ces cigales de grande route, décharnées par les famines fréquentes, disloquées par des acrobaties hasardeuses, paradant humblement devant les demi-citadins dont l'âme calculatrice vaut peut-être moins que leur vaillante insouciance. Cette œuvre magnifique avait séduit un amateur intelligent, mais à la vente de M. Desfossés, parmi la foule des marchands accourus aux enchères, il ne s'en trouva pas un pour en donner le quart de ce que ces messieurs entassent libéralement sur des simili-Henner et des Ziem de pacotille, et l'artiste dut racheter son tableau.

Le même Salon de 1898, outre de très belles études à l'aquarelle, d'un accent physionomique intense, pour les spectateurs du *Cirque forain*, contenait encore un tableau très caractéristique, *le Retour de la messe à Penmarck*. Laissant derrière lui la vieille église de granit, flanquée d'une tour trapue et pointant son clocher ajouré, sur la route, dans la lumière poudroyante, entre des clôtures de pierres sèches, s'avance un étrange cortège. En tête, sept « bigoudaines » avec ces roides tabliers, ces casaques galonnées et ces béguins de linge et d'étoffe façonnés par-devant en fronton trapézoïde et laissant, par derrière, passage aux cheveux troussés en queue de bête, attirail qui leur donne l'air d'idoles aztèques sauvagement peinturlurées. A quelque pas, en groupe également, les hommes, dans leur courte veste du dimanche, sous le feutre plat dont les rubans pendants font un couvre-chef si comiquement sentimental, uniformément noirs, sauf le triangle blanc de l'encolure. Et dans un paysage extraordinaire de désolation, qu'on dirait labouré par un récent cataclysme, et qui rappelle, par son aspect cahotique, les cartes lunaires, ces êtres bizarres, anachroniques de costume, exotiques de type, avec l'impassibilité de leurs traits, la lenteur de leurs gestes, forment un spectacle invraisemblable de reculé et de lointain. Les mêmes friches pierreuses, la même tour massive à l'horizon, reparurent en 1899, peuplées cette fois d'une foule en fête, pavoisée de ceintures, de brassards éclatants, où le funèbre costume des hommes s'égayait du gilet des grands jours à rangs de broderies concentriques. Au centre d'un espace laissé libre, des gars râblés, nus jusqu'à la ceinture, cherchaient à se « tomber » en l'honneur du saint local. La tranquillité flegmatique, la patiente attention des assistants, contrastaient avec ces attitudes violentes et hors d'aplomb, et semblait mettre en parallèle les deux faces du caractère breton : la pesanteur engourdie et les brusques éclats d'une violence héréditaire crevant cette couche épaisse.

Une exposition collective, mais choisie, à défaut du Salon ajourné à l'année suivante, aligna en 1900, sur les parois de la salle Petit, d'autres scènes du pays de Cornouailles : *la Lande aux menhirs*, avec ses couples rustiques échangeant, qui des plaisanteries, qui de lentes tendresses, aux rebords des talus, cependant que défile à l'horizon une procession minuscule, et *le Cabaret breton*, une page d'effet concentré et puissant, où les absorptions répétées de « bolées » de cidre ne semblent guère dérider les

faces taciturnes des buveuses, mais où la combativité de la race s'échauffe, à leurs côtés, dans une discussion hargneuse. Nos lecteurs peuvent juger, par les reproductions, de la forte construction, de l'énergie expressive de ces toiles, dont la première offre même, dans les visages, une brutalité un peu sommaire. On y sent un esprit conscient et maître de soi, une main singulièrement ferme et sûre, qui s'en tiennent, dans l'observation aux



LE CABARET BRETON.

traits dominants, dans le rendu aux accents décisifs. Une seconde exposition, tenue, au printemps suivant, par le même groupe de jeunes talents, faisant harmonieusement alterner l'étude des réalités vivantes et les subtiles interprétations du rêve, fournit à L. Simon l'occasion d'envois très variés, dont aucun n'avait, à la vérité, l'importance des précédents, mais qui le montraient sous des aspects nouveaux, et révélaient en lui des côtés d'humoriste encore ignorés. Vives et franches pochades, *le Lauréat* que nos lecteurs ont devant eux, *la Diseuse de bonne aventure*, *le Chien savant*, exhalaient une bonne humeur, une joie de vivre où l'on pouvait deviner l'écho et la détente d'un grand, d'un heureux effort.

On put en juger au Salon de 1901 où, à côté des *Deux vieux* analysés plus haut, figurait *la Procession*, l'œuvre la plus mûrie de l'artiste et son plus triomphal succès. Ici, l'intérêt psychologique domine de haut les séductions du métier, si captivantes soient-elles. Devant les landes bien connues de nous, sous un ciel d'orage qui le recouvre comme d'un dais onduleux, par une lumière rase qui le prend en écharpe, accusant les masses et exaltant les tonalités, le cortège débouche, pressé autour du « recteur » et de ses acolytes en surplis. Les masques osseux, creusés, des paysans, encadrent quelques silhouettes féminines et deux ou trois riants visages d'enfants portés sur les bras. La troupe s'avance d'un seul mouvement, précédée d'un porte-bannière dont les traits ravinés expriment un ascétisme presque dramatique. Recueillis, les lèvres serrées, le regard comme replié, ils marchent, depuis combien de temps? absorbés dans leur contemplation intérieure. La passivité docile de la foi, l'irrésistible main-mise du dogme s'affirme chez tous, avec une nuance de stupeur chez un jeune diacre, dont le lymphatisme dolent est inoubliable. Seul le curé doyen, le chef levé, l'air assuré et martial, semble défier on ne sait quels mécréants invisibles. Il apparaît bien le cerveau unique qui dirige toutes ces âmes et déchaînerait tous ces bras. L'unité catholique s'inscrit ainsi nettement dans cette foule et lui imprime l'élan compact d'un bélier. On se sent en présence d'une force organique, isolée à la vérité et actuellement inactive, mais, le jour venu, terrible aux briseurs de croix. Et en cela encore, et plus que jamais, se manifeste l'anachronisme foncier, irréductible, de la race bretonne, non plus effleuré cette fois par la profane curiosité de l'artiste en quête de motifs pittoresques, mais pénétré, évoqué par la



ÉTUDE POUR « LE LAURÉAT ».

sagacité du psychologue. Une telle œuvre dépasse donc le niveau des simples réalisations plastiques par la quantité de pensée qu'elle contient, et qui, étroitement incorporée à la matière colorée et aux formes sensibles, en fait non pas un simple morceau de virtuosité, mais une création véritable, dans le sens le plus élevé du mot.

La seule peinture d'importance qu'ait, à ma connaissance, vu naître la



Le Lauréat.

période où se produisit ce grand effort, est un *Lavement des pieds, le jeudi saint*, qui, exposé seulement à Venise, fut acheté pour le musée de cette ville. Les types populaires y sont traités avec décision, l'effet lumineux rendu avec simplicité et largeur ; le sérieux et l'onction qui y respirent écartent de cette commémoration naïvement symbolique toute ironie irrespectueuse. De grandes aquarelles, fruits de ses vacances d'été, *le Triage du poisson, Femmes de Pont-l'Abbé*, d'une légèreté et d'une transparence parfaites, réalisent un progrès notable dans ce genre, qui n'avait jusque-là guère fourni à l'artiste que des préparations rapides, ou des études fragmentaires dont le blanc cru des fonds exagérait la fruste énergie.

Le dernier Salon a marqué, de l'avis de tous, pour notre artiste, l'heure de la consécration définitive. Rien ne saurait rendre l'entrain bruyant, la joviale bestialité de son *Bal de matelots*. Les *Sœurs quêteuses* montraient tout au contraire l'aspect grave et recueilli de son talent. La distinction et l'aménité de la vieille dame coiffée de dentelles, la franchise cordiale de la plus âgée des sœurs, l'ingénuité timide de l'autre, y étaient traduites avec une décision tranquille, et le sobre traitement des figures, l'air ancien et cossu de l'ameublement, l'égale lumière partout épandue, imprimaient une simplicité presque auguste à cet épisode de la charité obscure et du bien « sans phrases ».

La *Causerie du soir* tranchait sur ces deux envois par une recherche d'exécution et un accent de poésie tout nouveaux. D'un simple groupement de famille autour d'une table à moitié desservie, dans la tombée du crépuscule, le peintre avait su faire une « intimité » pleine de charme, par la délicatesse exquise d'un effet lumineux mariant aux clartés reflétées des bougies les dernières caresses d'un ciel d'été, à demi assoupi sur la paix des eaux bleuâtres. La matière encore un peu lourde des œuvres précédentes s'était ici affinée, subtilisée; l'éclat splendide des natures mortes, la souplesse légère des ajustements féminins, la délicieuse incertitude de l'éclairage, s'associaient en une impression de paresse rêveuse, de bien-être méditatif et un peu triste, où il faut voir peut-être la vraie forme du bonheur[1].

Voilà donc Lucien Simon, à l'heure qu'il est, en complète possession de sa vision et de son outil ; tous ses coups portent. Quel avenir peut-on lui présager ? Évoluera-t-il vers un autre idéal, ou se bornera-t-il à déplacer son chevalet ? Ceux qui ont suivi jusqu'ici le peintre savent quelles réserves de volonté et de décision recèlent cette apparence délicate, cette impressionnabilité nerveuse, si bien traduites dans le beau portrait de René Ménard. Ses entretiens leur apprendraient que cet observateur infatigable, ce producteur fécond, est doublé d'un critique avisé, aussi exempt d'illusions sur lui-même que sur les autres et qu'il se juge à merveille. Ses aptitudes le classent en un rang excellent, parmi les témoins clairvoyants, les narrateurs véridiques et puissants des choses de son temps ;

1. Les *Sœurs quêteuses* figurent dans les collections du Petit Palais, la *Causerie du soir* a pris place au musée de Stockholm.

elles se prêteraient mal aux chevauchées aventureuses à travers les mirages de la fiction. Mais, dans les réalités contemporaines, c'est surtout l'individualité du caractère qui l'attire, et s'il s'est si profondément attaché à la terre bretonne, c'est qu'elle la lui présentait sans alliage ni adultération d'aucune sorte. Qu'on n'en conclue pas toutefois qu'il répugnerait à la démêler sous les travestissements plus ou moins transparents des conventions sociales et de la politesse mondaine. De ce que la franchise



La Lande des menhirs.

des mœurs populaires tente encore la bravoure de son pinceau, il ne s'ensuit nullement, on l'a vu, qu'il hésite à appliquer à des sujets plus complexes la finesse d'analyse dont il est doué, et il y a gros à parier que la seconde partie de sa carrière donnera à ses rustiques « bigoudaines » force sœurs d'extérieur plus raffiné et d'âme moins élémentaire.

Si nous cherchons à démêler sa filiation artistique, il confesse volontiers qu'après quelques coquetteries avec Rubens, dont il enviait les grands dons de décorateur, un goût de plus en plus déterminé l'a fixé entre Franz Hals et Velasquez. Ce sont les deux génies familiers à qui il demande, aux heures incertaines, le secret des belles ordonnances et des taches vibrantes.

Un peu plus du brio désinvolte du premier, des délicatesses d'œil et de la distinction hautaine du maître des *Lances*, voilà sans doute ce qu'il lui reste à acquérir. A ce prix, il a chance de demeurer, parmi les peintres de notre époque, un de ceux à qui la postérité va d'instinct, parce qu'ils voient juste et disent fortement l'essentiel. Il n'y a pas d'ailleurs, chez notre artiste, que les ambitions d'un praticien ; ses ouvrages, les derniers surtout, nous ont déjà montré le contraire ; il n'est pas de pensée plus libre, plus chercheuse, plus sollicitée par toutes les formes de la beauté ; mais si ardente que soit l'émulation qui l'a fait se mesurer tour à tour avec le symbolisme précieux de Gio. Bellini, les mâles élégances de Ghirlandajo, les pathétiques déploiements du maître anonyme de la chapelle des Espagnols, l'éclectisme du copiste serait mortel au producteur. Il le sait et suit sa route, quelle que soit l'attirance des traverses, la griserie du vagabondage. C'est ce qui donne à l'œuvre déjà considérable de cet homme de quarante ans à peine le caractère de solide unité, de progression soutenue, par lequel s'affirment les vrais tempéraments et les grandes vocations.

Et j'imagine que si, dans ce petit sémaphore désaffecté des bouches de l'Odet, où aime à s'enfermer sa solitude laborieuse, et d'où il peut embrasser tour à tour les sévères horizons de sa presqu'île et l'éblouissant panorama des flots, il lui arrive parfois d'interroger sa conscience d'artiste, il doit y retrouver avec quelque fierté l'inspiration constante de ces deux augustes conseillers de ténacité courageuse, d'indomptable indépendance et d'incessant renouvellement : la Bretagne et l'Océan.

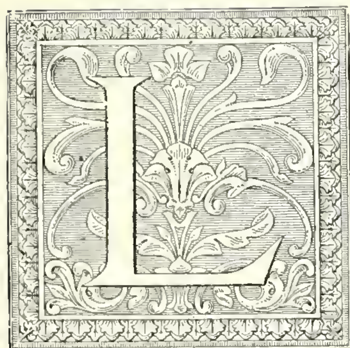
Henry MARCEL

LES PEINTURES D'EUGÈNE DELACROIX

A LA BIBLIOTHÈQUE DE LA CHAMBRE DES DÉPUTÉS[1]

(DEUXIÈME ARTICLE)

III



Le *Journal* dit quelque chose de plus sur le travail fait à la bibliothèque de la Chambre des députés.

Le 8 février 1847, Delacroix note qu'il a travaillé au grand hémicycle d'Orphée, à la femme portant le petit enfant, et à l'enfant par terre, puis à l'homme au-dessus du centaure.

Le 10, il travaille aux « hommes du milieu » et marque cette observation : « Ton local de la nymphe debout dans l'*Orphée : vert émeraude, vermillon* et *blanc ;* plus de *blancs* dans les chairs. Deuxième nymphe : *ton orangé* et *vert émeraude.*

Le 4 mars :

Retourné à la Chambre et pris la résolution de faire mon ménage de peintre moi-même : je m'en suis fort bien tiré et j'y gagnerai de la liberté. C'était la onzième fois que j'y retournais, et le tableau est déjà bien avancé. Travaillé surtout à l'*Orphée.* Ces ébauches, avec le ton et la masse seule, sont vraiment admirables pour ce genre de travaux sur parties comme des têtes, par exemple, préparées par une seule tache à peine modelée. Quand les tons sont justes, les traits se dessinent comme d'eux-mêmes. Ce tableau prend de la grandeur et de la simplicité ; je crois que c'est ce que j'ai fait de mieux dans le genre.

1. Voir la *Revue*, tome XIII, p. 65.

Le 10 mars :

Hésitation jusqu'à midi et demi. Je suis allé à la Chambre à cette heure et j'ai travaillé raisonnablement les hommes à la charrue, la femme et les bœufs.

Le 14 mars, Delacroix va chez Corot, où il admire mieux les tableaux



Cicéron accuse Verrès.

déjà vus au Musée, entre autres le *Baptême du Christ*, dont il trouve les arbres superbes :

Je lui ai parlé, dit-il, de celui que j'ai à faire dans l'*Orphée*. Il m'a dit d'aller un peu devant moi, et en me livrant à ce qui viendrait : c'est ainsi qu'il fait la plupart du temps... Il n'admet pas qu'on puisse faire beau en se donnant des peines infinies. Titien, Raphaël, Rubens, etc., ont fait facilement. Ils ne faisaient à la vérité que ce qu'ils savaient bien : seulement leur registre était plus étendu que celui de tel autre qui ne fait que des paysages ou des fleurs, par exemple. Nonobstant cette facilité, il y a toutefois le travail indispensable. Corot creuse beaucoup sur un objet. Les idées lui viennent, et il ajoute en travaillant : c'est la bonne manière.

Le 15 mars :

Grenier venu à la Chambre. Il est venu me joindre. Après avoir servi d'enclume, je vais, selon lui, servir de marteau. Le *Sénèque* est une de ses préférences ; il aime le *Socrate* pour la couleur. C'était la quatorzième fois !... J'ai peu travaillé, à cause de cette interruption ; j'ai pris le groupe des déesses en l'air.



Hérodote interroge les traditions des Mages.

Le 7 avril :

Travaillé quelque peu à l'esquisse des *Bergers chaldéens*, que j'achève un peu d'après le pastel qui m'avait servi. J'ai été forcé de l'interrompre.

Le 14 juin :

Travaillé à la Chambre. Ébauché le groupe des *Barbares* du devant (hémicycle d'*Attila*).

Le 27 juin :

Travaillé à la Chambre. Fait les deux cavaliers (*Attila*).

Le 2 septembre :

Travaillé à la Chambre. Je ne sortirai pas, je crois, de cet *Attila* et de son cheval.

Le 5 octobre :

Villot venu me voir ; nous avons parlé du procédé de la figure de l'*Italie* (hémicycle d'*Attila*). J'ai été reprendre mon travail pour la première fois, depuis le 12 septembre. Je suis satisfait de l'effet de cette figure. Toute la journée, j'ai été occupé, et très agréablement, d'idées et de projets de peintures relatives à cela. J'ai peint en quelques instants la petite figure de l'homme tombé en avant percé d'une flèche. Il faudrait faire aussi des tableaux esquisses, qui auraient la liberté et la franchise du croquis. Les petits tableaux m'énervent, m'ennuient ; de même les tableaux de chevalet, même grands, faits dans l'atelier ; on s'épuise à les gâter. Il faudrait mettre dans de grandes toiles, comme Cournault me disait qu'était la *Bataille d'Ivry*, de Rubens, à Florence, tout le feu que l'on ne met d'ordinaire que sur des murailles. La manière appliquée à la figure de l'*Italie* est très propre pour faire des figures dont la forme serait ainsi rendue que l'imagination le désire, sans cesser d'être colorées, etc... La cire m'a beaucoup servi pour cette figure, afin de faire sécher promptement et revenir à chaque instant sur la forme. Le *vernis copal* peut remplir cet objet ; on pourrait y mêler de la cire.

IV

Ce que sont ces peintures, exécutées par Eugène Delacroix pour décorer la bibliothèque de la Chambre des députés, on peut affirmer que peu de personnes le savent. Elles sont sous séquestre depuis plus d'un demi-siècle, depuis le règne de Louis-Philippe. La prison où elles sont enfermées est spacieuse et luxueuse, défendue par une armée de fonctionnaires, de gardiens, de garçons de bureau, et de législateurs. Le public est tenu rigoureusement à l'écart. Il faut, pour contempler l'œuvre capitale de Delacroix, obtenir une permission, comme s'il s'agissait d'aller visiter des prisonniers au parloir, et encore cette permission n'est-elle délivrée qu'à une certaine époque de l'année.

De temps en temps, quelqu'un se préoccupe du sort infligé à cette série de chefs-d'œuvre. Non seulement les peintures d'Eugène Delacroix sont condamnées à la réclusion à perpétuité, mais elles sont encore exposées à toutes les avaries, à toutes les rigueurs du temps. Aussi annonce-t-on parfois qu'il va leur être donné des soins indispensables : on va les nettoyer, les débarrasser de la couche de fumée, de poussière, de toiles d'araignées,



Eugène Delacroix. — Aristote décrit les animaux que lui envoie Alexandre

Voussure de la Bibliothèque du Palais-Bourbon.

qui s'accumulent sur elles. Après quoi, on verrouille de nouveau les portes infranchissables de leur cachot.

On sait donc vaguement que ces peintures existent et qu'elles constituent le plus bel exemple décoratif de la première moitié du XIXe siècle. Mais combien, parmi ceux même qui connaissent leur existence, peuvent se vanter de les avoir vues? L'œuvre de Delacroix ne reçoit pas un regard. Ceux pour qui elle a été faite ne peuvent pas lui apporter quand bon leur semble le tribut de leur admiration. Dans la grande salle pleine de livres, quelques employés travaillent paisiblement. Parfois, un honorable qui prépare un discours ou soutient une discussion entre précipitamment, ouvre un livre, prend une note, et sort plus vite encore qu'il n'est entré. En haut, dans l'ombre grise qui s'amasse sous les coupoles, les cavaliers continuent leur course forcenée, les penseurs méditent, les poètes chantent, la chair des femmes rayonne, pendant que la solitude devient plus morne, le silence plus stupéfiant et plus lourd.

Quelle décoration le gouvernement de Louis-Philippe reçut-il de Delacroix pour cette salle annexe de la Chambre des députés? Que sont donc ces peintures, reléguées dans cette cachette où quelques-uns seulement peuvent pénétrer?

C'est l'histoire des premiers âges de l'humanité, c'est le résumé de la bataille livrée par l'homme à la nature, c'est l'histoire de l'homme civilisé par l'art et par le livre, et se dressant contre l'homme resté à l'état d'ignorance et de barbarie, c'est la lutte de l'écrit contre le glaive, de la pensée contre la force. Aucune décoration ne pouvait mieux s'approprier aux murailles d'une bibliothèque. Delacroix a abordé l'histoire de ce cycle héroïque avec la perception la plus nette des idées à exprimer, et il l'a interprétée avec une science de composition, de mouvement et de couleur, qui en font une œuvre géniale, la seule, avec l'œuvre de Puvis de Chavannes, que l'école française du XIXe siècle puisse mettre en regard des pages écrites par l'Italie sur les murailles de ses palais, de ses églises et de ses cloîtres.

Dans le cadre des pendentifs de forme irrégulière, couvrant un espace restreint des coupoles, le peintre a ouvert des perspectives immenses. Devant le décor éternel de la nature, il a évoqué les changeantes manifestations de l'esprit humain. Les bergers chaldéens, inventeurs de l'astronomie, immobiles devant l'étendue lumineuse, ont la face levée vers les

étoiles. Hésiode dort, à l'ombre d'un buisson, sa houlette abandonnée, et la Muse vole vers lui, légère, vient toucher son front, faire du pasteur un poète. Ovide est chez les Barbares, un chien vient le flairer, un enfant, une femme, un homme, s'approchent, lui présentent à boire et à manger. Lycurgue consulte la Pythie, juchée sur son trépied, dans la fumée des



LES BERGERS CHALDÉENS INVENTEURS DE L'ASTRONOMIE.

parfums, il apporte la branche d'olivier et désigne du geste le chevreau des sacrifices. Achille s'en va au galop du centaure et lance sa flèche vers la proie qui lui est désignée. Aristote observe les animaux que lui envoie Alexandre, la chèvre, le chevreau, le poulain. Hérodote gravit les degrés au haut desquels se tiennent les Mages. Hippocrate refuse les présents du roi de Perse, les vases, les coffrets, l'or et des matières précieuses, pendant que les envoyés s'exclament. Alexandre se fait apporter les poèmes d'Homère. Démosthène déclame, sa tunique est agitée par le vent, ses paroles

s'envolent en un frais paysage de mer. Socrate, rude, sérieux, bonhomme, écoute son démon familier, une femme volant au-dessus de lui, timide et charmante, qui le console, l'inspire, l'anime. Archimède est au travail, pendant que, par la fenêtre ouverte, un soldat inconscient lève sur lui sa lance, va frapper l'esprit qui cherche.



SÉNÈQUE SE FAIT OUVRIR LES VEINES.

Après la Grèce, Rome. Cicéron se lève contre Verrès, et tout l'orateur est en action, tout parle en lui, le profil net, le doigt tendu. Numa contemple Égérie, coquette, un pied dans l'eau. Pline dicte ses observations et retourne la tête vers le flot de lave qui va l'anéantir. Sénèque, debout dans la cuve, les veines ouvertes, soutenu par ses serviteurs, les genoux fléchissants, lève une face tranquille parmi les visages tristes et éplorés de ceux qui l'entourent.

La Bible et le Nouveau Testament fournissent quatre sujets. Adam et

Ève, Ève agenouillée, le visage non repentant. Adam debout et pleurant, quittent l'Éden chassés par l'ange dont le poing brandit une flamme. Les captifs de Babylone, un homme, une femme, un enfant, sont tristement assis sous le saule où la harpe est suspendue, pendant que d'autres, au loin, sont étendus ou errants le long des rivages. Salomé tend le plat où



SOCRATE ET SON DÉMON.

l'exécuteur met la tête sanglante de Jean-Baptiste. Saint Pierre trouve dans un poisson la drachme pour payer le tribut.

Chaque expression, chaque geste de ces tableaux disent, avec force et simplicité, tout l'essentiel. Le caractère asiatique, grec, romain, juif, est écrit avec cette savante divination, cette brûlante ardeur, que Delacroix apportait à pénétrer l'histoire. Les paysages sont grands, émouvants, aérés, délicieux.

Aux deux extrémités de la salle, deux hémicycles en quart de sphère développent deux fresques : *Orphée vient policer les Grecs encore sauvages*

A Sirouy lith

et leur enseigner les arts de la paix et *Attila suivi de ses hordes foule aux pieds l'Italie et les arts*. L'artiste a ainsi rendu visible toute l'histoire par une magnifique synthèse picturale : nous avons devant nous la Paix et la Guerre.

Rien de plus doux, de plus reposé, que ce paysage grec au milieu duquel Orphée préside une assemblée paisible. Les bois et les collines sont entourés de vapeurs bleuâtres. Un arbre se dresse en avant du grand ciel lumineux. Les personnages vivent dans un air léger et doré. Ces personnages se groupent autour d'Orphée lisant son poème : ce sont des chasseurs, des laboureurs, deux qui conduisent des bœufs, un autre qui écorche une bête, des hommes vêtus de peaux de bêtes à l'entrée d'une hutte, d'autres qui écoutent, assis, agenouillés, tenant l'arc, portant le sanglier. Au ciel volent des déesses, Minerve tenant le rameau d'olivier, et Cérès sa gerbe. La douceur et la force ont mis leur empreinte sur cette peinture, majestueuse comme la nature au repos, harmonieuse comme un chant.

En face, dans l'*Attila*, la guerre déchaîne ses fureurs et brûle de toutes ses flammes. Des cavaliers, lancés au galop de chevaux enragés, chassent des hommes, des femmes, des enfants affolés, laissent derrière eux des écroulements et des incendies, que l'on aperçoit à travers la poussière soulevée et la vapeur qui sort des ruines. Sous un nuage couleur de soufre et de fumée, apparaît en une lugubre apothéose, Attila, le « Fléau de Dieu », sauvage, implacable, et en même temps méditatif et morose, coiffé d'une tête de loup, se frayant un chemin au milieu des cadavres, des statues et des chapiteaux brisés. Le cheval, petit, poilu, la crinière droite, sans bride ni mors, est plus effrayant encore que son maître. Comment exprimer sa couleur livide, son air de réflexion féroce ?

C'est ce cheval, a écrit M. Camille Pelletan, qui a inspiré à M. Thiers un des mots les plus intelligents qu'il ait dits en matière d'art. Comme il cherchait à faire partager son admiration à un député du temps de Louis-Philippe, celui-ci objecta : « Je n'ai jamais vu un cheval fait comme cela. » Sur quoi M. Thiers : « Vous voulez donc avoir vu le cheval d'Attila ? »

V

Tel est, brièvement indiqué, cet ensemble admirable. Il s'agit de savoir, en conclusion, non seulement si cette œuvre de Delacroix continuera

à être sacrifiée, mais encore si elle sera un jour à jamais perdue. Maintes et maintes fois, des bruits alarmants ont couru, puis une certitude s'est faite : les coupoles se lézardent, la peinture s'écaille, ces splendeurs peuvent se changer en ruines. Il y a une vingtaine d'années, on voulut agir, et naturellement on nomma une commission. Le mal était trop flagrant, il n'y avait



La mort de Pline l'ancien.

qu'à ouvrir les yeux : aussi la commission exprima-t-elle immédiatement son opinion, ou plutôt deux opinions différentes furent-elles exprimées par les deux sous-commissions de la commission, car celle-ci s'était divisée en deux groupes, l'un qui devait s'occuper du monument, l'autre des peintures. Le rapporteur de la première sous-commission était Charles Garnier, lequel exposa avec une aimable désinvolture qu'il n'y avait qu'à laisser les choses en l'état. Je crois devoir citer au moins la conclusion de ce plaidoyer invraisemblable pour le *statu quo* :

Il faut donc se résigner et laisser les coupoles dans leur état actuel, qui, au surplus, n'est pas trop effrayant. Il y a peu de peintures murales qui, au bout d'un certain temps, ne soient plus ou moins éprouvées : mais l'aspect général de l'œuvre n'en est guère détruit, et même on pourrait dire que ces accidents donnent parfois à la décoration un certain charme et un certain caractère. Michel-Ange n'a-t-il pas peint lui-même des lézardes feintes sur la voûte de la chapelle Sixtine ? et il semble que ces arrêts dans la peinture donnent à celle-ci plus de fermeté...



HIPPOCRATE REFUSE LES PRÉSENTS DU ROI DE PERSE.

On voit que Charles Garnier prenait gaiement son parti de l'aventure. Il est probable que Delacroix, comme Michel-Ange, aurait préféré des lézardes factices. Mais il n'y a pas seulement le danger des crevasses : si les pendentifs sont peints sur toile, l'*Orphée* et l'*Attila* sont peints sur cire ; la couleur n'a pas adhéré sur tous les points de cette surface lisse, elle se boursoufle par places et tombe par larges écailles. Mais je veux citer maintenant les conclusions de Philippe Burty, rapporteur de la sous-commission des peintures :

A l'unanimité des membres présents dans la sous-commission de peinture. —

dit-il, — nous croyons que les graves altérations qui avaient éveillé l'attention du bureau de la Chambre sont de nature à légitimer l'inquiétude, à provoquer de prompts secours.

Quelles que soient les conclusions de nos confrères dans cette commission, nous n'étions consultés que sur l'état actuel des peintures et sur les moyens qui pourraient en entraver la décomposition, en conjurer la ruine.

Les pendentifs peints sur toile et maroufflés n'auraient à subir qu'un nettoyage et des retouches sans gravité.

Mais il serait utile de vérifier sur place l'état des toiles, de ne point hésiter à les détacher au besoin, pour constater si le mur n'est pas en mauvais état et si les toiles elles-mêmes n'ont pas subi d'altération, soit par suite du travail des fissures, soit par suite d'infiltration.

Cette opération qui, en quelques cas, pourrait être suivie de nettoyage, est à étudier sur place.

En même temps, il est utile qu'il en soit pris actuellement des copies. Si le *Martyre de saint Pierre*, brûlé dans la sacristie d'une église à Venise, survit autrement que dans la mémoire de la dernière génération qui l'a salué, c'est par les copies qui en avaient été faites par des contemporains, alors que l'esprit du dessin, de la couleur, des procédés du Titien, vivait encore dans les cerveaux et sur les palettes, et encore par la copie que M. Charles Blanc en demanda à M. Appert en 1848.

Pour les deux hémicycles, la question est plus grave, plus pressante. Le mode seul de la peinture à la cire les met en danger. Sans insister sur la forme concave qu'elles affectent, ni sur les détériorations manifestes qu'elles ont déjà subies, nous en proposerions tout d'abord des copies exactes. Puis, les copies vérifiées, il serait utile de les reporter sur une toile, opération qui, livrée à des restaurateurs prudents et habiles, n'offre point de dangers sérieux. Ces toiles, maroufflées sur la surface, offriraient un nouveau bail, et s'il arrivait un de ces désastres dont les exemples se multiplient et doivent rendre pratique notre admiration, au moins nos musées perpétueraient-ils une traduction aussi exacte que possible de chefs-d'œuvre trop peu connus du public, mais qui tiennent la plus haute place dans l'estime de l'école actuelle de critique.

A la suite de ces rapports de Charles Garnier et de Philippe Burty, il y en eut un autre, de M. G. Hubbard, rapporteur général, qui invitait les questeurs de la Chambre à faire exécuter les travaux d'architecture, à faire procéder au nettoyages et aux raccords des pendentifs, à faire copier sur toile les peintures des hémicycles, de façon que ces copies puissent être adaptées à l'emplacement qu'occupent les originaux, etc.

Je ne crois pas qu'aucune de ces décisions ait jamais été exécutée. On n'a même pas procédé à un lavage qui aurait permis de voir l'œuvre de Delacroix telle qu'elle a été peinte par lui, car toutes ces peintures aux douces demi-teintes, aux ombres transparentes, sont fortement encrassées.



EUGÈNE DELACROIX. — LA MORT DE SAINT JEAN-BAPTISTE
Voussure de la Bibliothèque du Palais Bourbon.

Le *Démosthène*, par exemple, est devenu noir; l'*Ève*, dont la chair était autrefois blonde, est aujourd'hui bitumineuse. Pour le travail des raccords, il serait plus délicat à entreprendre. Il aurait fallu le confier à Pierre Andrieu, un des plus chers élèves de Delacroix, qui avait la tradition de sa manière, mais Andrieu est mort depuis quelques années, et le choix d'un artiste devrait être réfléchi. Il faut connaître la palette du maître, il faut savoir qu'il peignait les tons locaux rouges, les ombres violettes, les demi-teintes bleues, les reflets verts, et se préoccuper de la qualité et du mode d'emploi du vernis. Delacroix se pleignait du vernis jaune qui dénaturait sa couleur, rendait vertes les demi-teintes bleues, oranges les tons locaux rouges, etc.

Quant aux copies, il est heureux, à mon sens, qu'elles n'aient pas été entreprises dans les conditions indiquées. Faire faire des copies et attendre, pour les mettre en place, que les originaux soient tombés en miettes, c'est là une solution au moins bizarre. On n'a pas le choix des partis à prendre, il n'y en a qu'un : sauver les originaux, les enlever de la place où ils sont, puisqu'ils ne peuvent y rester sans danger, et mettre immédiatement des copies à leur place.

Détacher des peintures peintes sur cire ou sur plâtre est possible. L'opération consiste à coller une quinzaine de feuilles de papier sur la peinture, à maintenir ce papier par une charpente de minces planchettes, puis à détacher le plâtre derrière la peinture qui se trouve collée sur le papier et que l'on peut transporter par bandes sur toile.

Ce système est le seul à adopter pour deux raisons : la première, qui serait suffisante, est que c'est le seul moyen de sauver les peintures de Delacroix d'une destruction certaine, quelle que soit la longueur de l'échéance; la seconde, c'est que ces peintures sont mal placées à la Chambre. Je sais bien que les œuvres décoratives devraient rester dans le milieu pour lequel elles ont été faites, et que des œuvres faites pour les plafonds et les coupoles d'un monument perdront de leur signification dans un musée. Mais je me réponds à moi-même qu'une telle œuvre, ainsi mise en interdit, a été faite pour la nation et non pour quelques privilégiés. Va-t-on laisser toujours ignorer à ceux qui sont avides de belles distractions, d'art, de savoir, les grandes conceptions de l'un des maîtres de ce siècle et de tous les temps? Au moins, délivrez ces chefs-d'œuvre.

Que la foule ne puisse pénétrer à la Chambre pendant les travaux des séances et des commissions, cela n'a pas à être discuté, mais que la plus large hospitalité lui soit donnée, sans demandes et sans cartes, pendant les vacances parlementaires, et tous les dimanches, où le travail législatif chôme, voilà qui est la revendication d'un droit légitime. Il n'est pas difficile de tracer un chemin aux visiteurs respectueux et de mettre un gardien de place en place.

Delacroix n'a pas conçu et exécuté son œuvre pour la solitude, le silence, la poussière, la mort. En attendant la solution qui est probablement fatale, c'est-à-dire le transfert de cette œuvre dans un musée, rendez-lui la vie en rompant le charme de ce sommeil d'un demi-siècle. Qu'elle cesse d'être l'ornement de salles closes pour resplendir aux yeux de tous.

Gustave GEFFROY



Archimède tué par le soldat.

LE RETABLE DE SAN MIGUEL IN EXCELSIS

(NAVARRE)

Sous ce titre, nous sommes heureux de faire connaître l'œuvre de Limoges la plus considérable qui nous ait été conservée, entre toutes celles du moyen âge. Jamais, jusqu'à ce jour, elle n'avait, que nous sachions, été attribuée aux artistes limousins ; aucun Français n'en avait même signalé l'existence.

Il y a bien, quant à nous, une dizaine d'années que nous la connaissions, par une mauvaise chromolithographie. Plus tard, nous avons pu la mieux apprécier, grâce à une reproduction que nous envoya le savant professeur D. Enrique S. Fatigati ; si réduite qu'elle fût, la petite image n'en fut pas moins une précieuse indication. Aussi, lors du voyage archéologique entrepris par nous, en 1901, à travers diverses provinces de l'Espagne, notre première pensée fut-elle de gagner Huerte-Araquil, que nous savions être le village le plus rapproché de l'oratoire de San Miguel. Après deux heures de chevauchée, nous atteignions l'ermitage, où nous allions rester pendant trois jours. Les gens de l'endroit, défiants d'abord et peu rassurés, nous ouvrirent bientôt les deux volets d'un grand triptyque, fixé au-dessus de l'autel majeur... et le retable se montra tout entier. La réalité dépassa nos espérances. On ne saurait se figurer l'impression que peut produire, au sommet des montagnes, loin des foules et dans un humble sanctuaire, une grande pièce aux figures hiératiques, sur laquelle des émaux superbes se mêlent à l'or et aux pierreries, pour former un ensemble éblouissant. Vraiment rien ne vaut, pour un chef-d'œuvre, d'être retrouvé dans le cadre, même très humble, pour lequel il a été exécuté. Un monument des âges de foi, comme notre retable, n'est à sa place que dans

l'oratoire auquel il a été offert par de généreux bienfaiteurs. Il est la richesse du lieu, en même temps que la gloire de la région.

Le *retrofrontale* de Saint-Michel in Excelsis mesure 2 mètres de large sur 1m 14 de haut. Il se compose d'une âme en bois, d'un revêtement de cuivre doré, de vingt et une plaques bombées et émaillées, de dix-huit médaillons et de deux cent soixante-dix gemmes. Le panneau du milieu est évidemment le plus important, avec sa Vierge-Mère, tenant devant elle le Sauveur qui bénit d'une main et porte, de l'autre, le livre de la doctrine. A droite de Notre Dame, l'étoile de l'Épiphanie ; au-dessus, l'alpha et, de l'autre côté, l'oméga. Une délicieuse bordure épouse les contours de la plaque centrale qui est reliée au champ d'or du panneau par un encadrement ciselé, rappelant beaucoup celui d'une plaque du musée de Cluny[1]. Une bande en relief, festonnée et gemmée, entoure la superbe plaque. Dans les écoinçons, les quatre symboles évangélistiques.

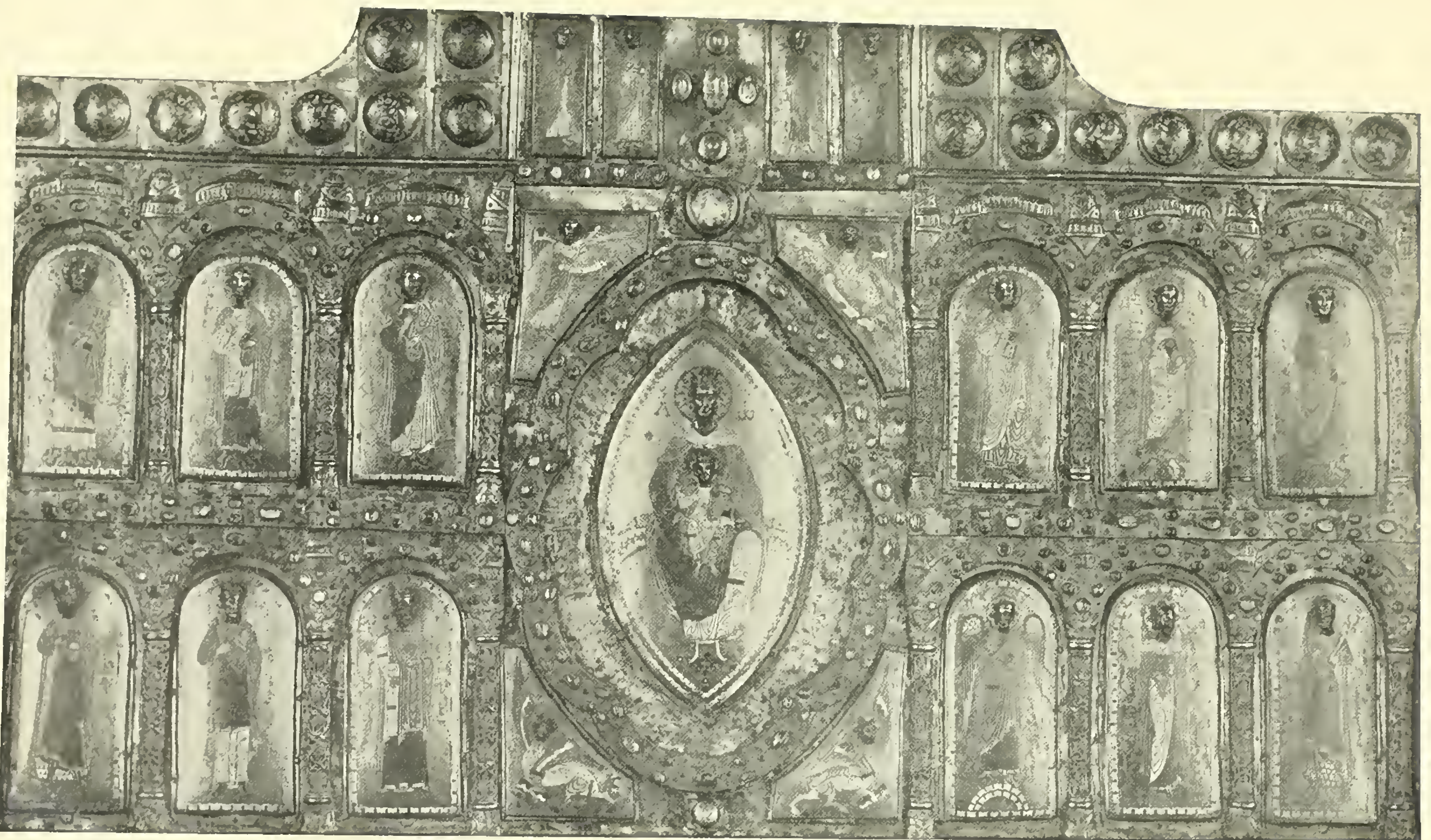
L'arcature du premier étage abrite six apôtres ; en bas, à droite de la Vierge, les trois rois mages portent leurs offrandes, tournés vers l'étoile qui leur indiqua la route à suivre. A gauche, un ange, probablement saint Michel, puis une femme nimbée et un roi.

Bien des fois le petit monument du mont Aralar nous a fait songer au frontal du musée de Burgos[2]. De part et d'autre, les personnages, émaillés à plat, ont des têtes en relief, des mains et des pieds réservés sur les plaques d'excipient, et quelque peu ciselés[3]. Au point de vue de l'émaillage, les deux monuments comportent le cloisonné à la taille d'épargne, mais avec une différence notable dans les procédés techniques. A Saint-Michel in Excelsis, les plis des vêtements offrent deux couleurs juxtaposées, sans filet métallique intermédiaire. La Sainte Vierge, par exemple, porte une robe bleu ciel, rechampi de blanc, puis un premier manteau vert, éclairé de jaune, et un second, bleu indigo, éclairé de bleu turquoise. A Burgos, cette juxtaposition n'existe pas. Un manteau y est entièrement bleu noir ou bleu turquoise ; une robe entièrement vert olive, sauf l'orfroi qui est alors séparé par une cloison réservée.

1. *La Collection Spitzer*, t. I, *Orfèvrerie*, pl. III.

2. Ce frontal est reproduit et étudié dans *l'Ancien Trésor de l'abbaye de Silos*, notice V, pl. VI et VII.

3. Les pieds sont ainsi reservés, quand ils sont nus. Ceux de la Vierge, puis ceux des trois mages, de l'autre monarque et de la reine, qui se voient sur la zône inférieure, sont émailles.



RETABLE DE SAN MIGUEL IN EXCELSIS (NAVARRE).

Travail limousin, XIIIe siècle.

Une autre différence encore : tout le champ des plaques de notre retable est garni de petits rinceaux gravés au trait, alors que, sur les panneaux émaillés de Burgos, des rinceaux du même genre sont obtenus par un travail de ciselure, et forment seulement des bandes qui coupent les fonds unis.

Nous passons sur les reliefs en cuivre, gemmés et ornés aussi de menus rinceaux gravés, sur la lourdeur de l'architecture, sur les différentes pierres (cristaux de roche, agates, jaspes, turquoises, etc...), taillées en cabochon, montées en bâte, qui ornent tous ces bandeaux. Mieux vaut attirer l'attention sur les médaillons bombés qui décorent la zône supérieure et qui forment une collection de dix-huit pièces, d'un dessin aussi hardi qu'original. Leur diamètre varie de sept à huit centimètres. Les personnages, les animaux fantastiques et les enroulements feuillus qui les décorent ont été réservés et gravés de traits multiples qu'on a incrustés d'émail rouge, à la façon des nielles. Les fonds sont émaillés en bleu.

Bien rares, même en Espagne, sont les auteurs qui se sont occupés de notre *tabula altaris*. Le P. Tomás de Burgui en a dit quelque chose dans son *Histoire de Saint-Michel in Excelsis* [1], et a traduit, comme il suit, l'inscription qui se voit sur le *volumen* de l'ange de saint Matthieu, placé dans un des écoinçons du panneau central : *Anno Christi 1028*, et cette année-là lui fit voir D. Sanche le Grand dans le roi figuré à gauche de la Vierge et à l'extrémité de la zône inférieure; la femme nimbée qui se tient près de lui serait naturellement sa femme, Doña Munia.

Passe encore pour un historien du XVIII[e] siècle de se livrer à ces fantaisies. Mais nous avons été surpris que D. Pedro Madrazo se soit laissé influencer par Tomás de Burgui, qu'il ait cru, comme lui, à la représentation des mêmes personnages historiques, qu'il ait, enfin, considéré le retable comme une œuvre du XI[e] siècle, ouvrée par les praticiens des bords du Rhin, — tout cela étayé sur des raisons qui ne sont qu'un tissu d'erreurs [2].

Hâtons-nous d'affirmer que le retable n'est point du XI[e] siècle, mais seulement du XIII[e] siècle — première moitié, sans doute, — nous en appelons aux connaisseurs en émaillerie.

1. *San Miguel in Excelsis representado como principe supremo de todo el reyno de cielo y tierra, y como protector excelso aparecido y adorado en el reyno de Navarra*, 1774.

2. *El retablo de San Miguel in Excelsis* (*Museo español de antiguedades*, t. VI, 1875, p. 415 et suiv.).

Quant à l'inscription, de lecture assez difficile, qui se voit sur le phylactère de l'ange, il nous faut supposer que la main qui tient le *volumen* cache le commencement de cette inscription ; et alors il devient facile, en rapprochant les lettres, de trouver un mot aussi simple que naturel : le nom de l'évangéliste saint Matthieu, toujours représenté par l'ange, un nom avec un T dont la tige dépasse la barre transversale, un nom augmenté d'un B retourné — peut-être un E(*vangelista*), — un nom, enfin, quelque peu défiguré, sans doute à cause de la difficulté qu'offrait le travail de réserve des petites lettres sur un champ si restreint[1].

Quant aux deux personnages dans lesquels on a vu D. Sanche III et Dª Munia, nous n'avons pas encore les données suffisantes pour les désigner d'une façon précise.

Le retable de San Miguel a été mentionné précédemment comme une œuvre limousine. Les têtes en bosse sur des personnages figurés à plat, les rinceaux gravés, tapissant des bandes ou des plaques, puis la prédominance des émaux bleus, depuis le bleu noir jusqu'au bleu tendre, caractérisent, en effet, les travaux de Limoges, et nous avons tout cela sur notre table d'orfèvrerie. Ces signes distinctifs sont bien connus, grâce aux ouvrages, notamment, de MM. de Linas, Molinier et Rupin. Il est donc inutile d'insister.

Nous n'avions pas songé, en examinant la chromolithographie qui accompagne l'article de D. Pedro Madrazo dans le *Museo español*, que le chef-d'œuvre reproduit appartînt à notre art français, tellement dessin et couleurs sont arbitraires. Cette planche, aux personnages parés, plus d'une fois, de l'ὠμοφόριον et de l'ἐπιτραχήλιον des Grecs, ferait croire, en effet, à une œuvre byzantine. Il est probable que le sanctuaire du mont Aralar doit à cette reproduction d'avoir vu, il y a quelques années, un peintre envoyé des extrémités de la Russie pour copier cette œuvre d'art qu'on devait supposer, là-bas, de style russe ou byzantin.

Voici, maintenant, l'inscription du XVIIIe siècle (or sur fond bleu) qui longe la partie inférieure du retable :

Este precioso Retablo de Laminas de metal dorado y Esmaltado con su Ymagen de la Virgen del Sagrario de la Cathedral de Pamplona, á que es

1. D. Pedro Madrazo s'est demandé si l'inscription ne voulait pas dire : *Angelus Christi Joannes Baptista* (op. et loc. cit.). Il n'y a pas lieu de s'arrêter à cette lecture.



Retable de San Miguel in Excelsis.

Détail de la première figure de gauche

anexo este Santuario de San Miguel, estubo antiguamente en la obscuridad de su Capilla, de donde se saco, se limpio en Pamplona, y para que su Vista mueba a devocion, fue colocado assi en esta Capilla maior en el año 1765.

Ainsi qu'il appert de cette inscription, la pièce d'orfèvrerie, regardée au XVIIIe siècle comme un retable, a passé de l'ancien oratoire dans la nouvelle chapelle où elle se dresse encore au-dessus de l'autel ; mais il est possible qu'elle ait servi jadis de frontal, comme la *pala d'oro* de Saint-Marc de Venise. Le même document nous dit qu'elle fut envoyée à Pampelune pour y subir un nettoyage ; c'est alors, sans doute, que la zône supérieure fut remaniée, peut-être même ajoutée. En tout cas, les fonds de cuivre et les montures des bâtes y sont modernes. L'un des gros cabochons de la croix encadre même une gravure du XVIIIe siècle.

L'opération photographique devait accompagner l'étude du monument. Mais l'oratoire était sombre, et la lumière, pénétrant dans l'abside par deux baies minuscules, venait d'une façon malheureuse se briser contre les vantaux du retable ; aussi plusieurs expériences aboutirent à un résultat déplorable. Les vantaux en question furent descendus, et nous opérâmes encore. Après *deux heures* et *deux heures et demie* d'exposition pour chaque plaque, nous obtenions des clichés suffisants, mesurant 0^{m}24 sur 0^{m}30. Ce sont eux qui nous permettent de donner ici la reproduction de l'ensemble du retable. Elle aidera à faire connaître ce monument qui, somme toute, est moins puissant que celui de Burgos, tant au point de vue de la composition que du travail d'émaillage, mais qui est d'un aspect aussi riche et plus délicat, d'une conservation à peu près parfaite, d'une beauté et d'une dimension qui en font une des pièces les plus remarquables du mobilier liturgique au moyen âge.

Dom E. ROULIN,
Bénédictin.

BIBLIOGRAPHIE

Éléments et théorie de l'architecture, cours professé à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts, par J. Guadet, t. II. — Paris, Aulanier, 1902, gr. in-8°.

Nous avons annoncé en son temps le premier volume du cours professé à l'École des Beaux-Arts par notre éminent collaborateur M. Guadet.

Sous la forme même de ses leçons, la plus nette et la plus vivante quand il s'agit de sujets aussi spéciaux, M. Guadet, après les éléments de l'architecture (t. Ier), expose en ce livre les éléments de la composition dans l'habitation, dans les édifices d'enseignement et d'instruction publique, dans les constructions administratives, politiques, judiciaires, pénitentiaires, hospitalières, enfin dans les bâtiments d'usage public.

Pour chaque chapitre, les descriptions d'édifices antiques, les comparaisons entre nos constructions et celles de l'étranger, l'étude des dernières innovations, s'enchaînent logiquement, entremêlées d'aperçus rapides sur tel artiste ou telle méthode, et de nombreux et expressifs croquis.

Le Musée d'art. — Paris, Larousse, 1903, in-fol.

Le regretté Eugène Müntz avait élaboré le plan de cet ouvrage, qui se présente à la fois comme une galerie des chefs-d'œuvre et comme un précis de l'histoire de l'art, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle : sous la direction de notre éminent collaborateur, une vingtaine de savants ou d'écrivains d'art se partagèrent ce domaine immense et rédigèrent chacun leurs chapitres. M. Monceaux prit l'art grec et M. Ch. Diehl l'art byzantin ; le style roman échut à M. Émile Mâle, la Flandre à M. H. Havard, l'Espagne à M. Lafond, l'Italie à M. Bertaux ; l'art français du XVe au XVIIIe siècle fut passé en revue par MM. Roger Peyre, Dimier et Riat ; l'art oriental par M. Louis Gonse, etc.

Et de cette réunion de critiques spécialement autorisés, est sorti un livre assez touffu, où l'on regrette seulement que le texte soit un peu trop sacrifié aux neuf cent cinquante illustrations, parmi lesquelles certaines auraient pu être écartées avec profit, car elles ne sont pas précisément de la première fraîcheur.

Antinoé et les sépultures de Thaïs et de Sérapion, par Al. Gayet. — Paris, Société française d'éditions d'art, 1902, in-4°.

Chaque année, quand il rentre d'Égypte, M. Al. Gayet organise au musée Guimet une exposition des objets recueillis au cours de sa campagne de fouilles, et dans une conférence, qui ne manque jamais d'attirer un nombreux public, il raconte ses découvertes et en définit la portée.

La plaquette luxueuse qui paraît aujourd'hui, illustrée de dessins et de planches en couleurs, renferme les deux dernières de ces conférences : l'une est consacrée à l'histoire d'Antinoé, à l'étude de ses temples et de ses palais, de ses mœurs et de sa

religion, sur quoi trois ans de fouilles avaient déjà permis de préciser les données historiques; de l'autre, nous n'avons pas besoin de parler longuement, puisque M. Gayet avait bien voulu en extraire le principal pour nos lecteurs et leur présenter *Thaïs et Sérapion d'Antinoë*, dans le numéro de la *Revue* du 10 août 1901.

On aura plaisir à retrouver, réunies en volume, ces études d'art et d'archéologie, dont l'historien d'Antinoë — chacun le souhaite — nous donnera bientôt la suite.

Les San Gallo, par Gustave Clausse. Tome III. — Paris, Leroux, 1902, in-4°.

M. Clausse termine l'étude captivante de cette famille d'artistes, dont il a conté, dans ses précédents volumes, la formation et l'épanouissement, au début du XVIe siècle.

Mentionnons brièvement ce tome troisième et dernier, qui nous transporte de Rome à Florence, avec les derniers San Gallo : Bastiano, Giovanni Francesco, Francesco et Giovanni Battista, architectes, sculpteurs et médailleurs.

On sait, et nous l'avons dit autrefois, que l'auteur de cette monographie d'une famille d'artistes sous la Renaissance « ne se contente pas d'étudier séparément chacun de ces si curieux esprits, mais qu'il fait précéder chaque volume d'un tableau historique destiné, en quelque façon, à situer les personnages dans leur milieu et dans leur temps. C'est ainsi — de 1450, avec Giamberti, à 1550, avec Battista — tout un siècle d'art qui se résume à nous, et quel siècle : l'époque de Laurent le Magnifique, de Léon X et de Paul III !

Délégation en Perse. Mémoires publiés sous la direction de M. de Morgan. Textes élamites-sémitiques. 2e série, accompagnée de 2 planches hors texte, par V. Scheil. — Paris, E. Leroux, 1902, in-f°.

Il y a quelques mois, au moment où M. de Morgan exposait au Grand Palais les résultats de ses fouilles en Susiane, M. Ernest Babelon racontait dans cette *Revue* l'histoire des fouilles et étudiait, au point de vue de l'art, quelques-uns des objets, bas-reliefs, bijoux, etc., rapportés par la mission.

En passant, il disait un mot des travaux du R. P. Scheil, le savant épigraphiste, qui s'est attaché à l'étude des textes retrouvés en Perse et est parvenu à en donner la transcription et la traduction. Dans le volume qui paraît aujourd'hui, sous les auspices du ministère de l'Instruction publique, le dévoué collaborateur de M. de Morgan publie le document le plus considérable, par sa haute portée morale et son ample teneur, qui ait été découvert depuis que l'on fouille l'Égypte, l'Assyrie et la Babylonie : le Code des lois de Hammurabi, qui remonte à l'an 2000 avant Jésus-Christ, trouvé en trois fragments, aux mois de décembre et de janvier 1902, sur le grand tell dit de l'Acropole de Suse.

C'est là un texte du plus haut intérêt pour l'histoire universelle et dont la lecture et la publication font le plus grand honneur à la science française.

E. D.

Le gérant : H. Denis

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

UNE COLLECTION

DE

PORTRAITS FRANÇAIS

(PREMIER ARTICLE)



Si l'on écrit sur une collection, d'ordinaire c'est qu'elle va passer en vente. Parlons aujourd'hui d'une collection qui n'est pas à vendre. Ceci nous met à l'aise pour l'admirer.

« Extraordinaire par la beauté des pièces et leur nombre », écrivions-nous déjà, il y a quinze ans, de la collection de portraits de M. Beraldi père. Formée par un connaisseur passionné, lettré et artiste, alliant l'entrain constant et la ténacité à un goût remarquablement sûr.

Né à Fort-Royal de la Martinique, en 1821, entré tout jeune dans le commissariat de la marine, naviguant, servant aux colonies, définitivement fixé vers 1847 à Paris, au ministère de la Marine où il poursuivit vingt-cinq ans sa carrière, sénateur de l'Aude en 1874, puis, en 1883 administrateur, des chemins de fer de l'État, Pierre-Louis Beraldi a eu toute sa vie la passion de l'administration rigoureusement probe et ordonnée, et de ce que les règlements militaires appellent « le bien du service ». Après une longue, longue carrière, ayant vu passer bien des gouvernements et défiler d'innombrables ministères, — dont on peut dire comme des heures de l'horloge : *vulnerant omnes, ultima necat*, — un beau matin il reçut avis, par lettre officielle écrite à la machine, que la veille un dernier ministère l'avait remplacé, lui

et tout le conseil d'administration d'un coup. Le licenciement le laissa calme, mais il ne put digérer la machine à écrire. « Ces gens sont mal élevés », dit-il. Il avait soixante ans de service. La retraite lui fut une continuation d'activité. Il ne retombait pas dans le vide; il retombait dans sa collection.



Henri III.
Gravure de Jean Wierix

Elle s'était formée de façon inattendue, tard, et par hasard. A cinquante ans, voyant son fils tout jeune entrer dans le « collectionnisme » et la bibliophilie, se tracer pour programme la constitution exclusive d'un œuvre de Moreau le jeune, et jurer d'ailleurs de s'en tenir là, de ne se laisser ni déborder ni entraîner, surtout de se tenir hors de portée du monstre dévorant : la reliure, — ces serments de collectionneurs sont bien amusants! — l'idée lui vint de « s'y mettre » aussi, de rechercher, de son côté, comme léger passe-temps, les portraits d'illustration, les « petits portraits », comme on disait, pour les employer à commenter des textes littéraires et historiques; ce mode d'illustration, cette fabrication de « livres à portraits », faisait rage alors : des amateurs raffinés s'y appliquaient, d'audacieux libraires brassaient les classiques à portraits comme une grosse entreprise. Quoi de plus tentant, d'ailleurs, que de ressusciter, de rendre visibles les sociétés vécues par le cardinal de Retz, Sévigné, Saint-Simon ou Grimm?

La recherche commença : le doigt dans l'engrenage. Rapidement tout le corps suivit. Dès les premières pièces d'une qualité d'art exceptionnelle, le nouvel amateur répugna à les enfouir dans des livres; il entama les cartons, les petits cartons, Ficquet, Savart, Saint-Aubin, Gaucher, Grateloup, les portraitistes-vignettistes; puis les grands cartons s'inaugurèrent, les grands graveurs, tout !...



Jean Luillier.
Gravure de Thomas de Leu.

Alors ce fut une des plus intenses passions de collectionneur d'estampes, et des plus originales. Pas de tâtonnements, pas d'apprentissage; du premier coup, le culte intransigeant de « la belle épreuve ».

La belle épreuve! Dans un couplet resté célèbre, Burty, il y a trente ans, en a chanté la captivante volupté. Et hier, dans son rapport sur la gravure à l'Exposition de 1900, Gustave Geffroy disait « le fanatisme de l'estampe ». Voir dans les musées les chefs-d'œuvre de la peinture, qui sont à tout le monde, grande joie; mais rien à côté de celle du collectionneur d'estampes, qui, chez lui, dans une bonne embrasure de fenêtre, seul ou avec un complice, extrait une à une du carton les feuilles précieuses, commentées longuement. « Ce désir de posséder l'image rare et superbe est de ceux qui donnent une animation et un charme à la vie. Tous ceux qui l'éprouvèrent un jour deviennent

rapidement et pour jamais sa proie. » Et la possession n'est rien encore, peut-être, auprès de la recherche !

Quelle chasse au portrait gravé, pendant trente années, et quel concurrent redoutable ! Chaque jour, pendant les instants que lui laissaient le ministère ou le Sénat, M. Beraldi, d'une activité dévorante, *faisait* les quais et rues voisines, allant de Danlos au timide Rapilly père, de Clément à la face de dogue à Mme Loizelet, fouillant chez Lechevalier, fouillant chez Tinardon, fouillant chez Gosselin, fouillant chez la mère Antony, livrant combat à Vignères le récalcitrant pour le décider à laisser compulser un de ses cartons, poussant une pointe chez Lacroix — d'abord rue du Cherche-Midi, ensuite quai Voltaire, où son magasin était toujours plein de dessins et d'estampes superbes, matière collectionnable qui, par sa profusion et son renouvellement, alors, donnaient l'illusion de ne jamais devoir s'épuiser : — de là, rue de Rivoli chez Blaisot ; de là, pour renseignements et contrôle des pièces, au Cabinet des Estampes, où Pierre Vidal malicieusement croquait son profil ; de là, pour achat de quelque portrait-vignette de grand prix, chez le libraire Morgand, passage des Panoramas ; de là, chez Sieurin, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, pour conversation sur les portraits d'illustrations. Et les visites aux libraires voyageurs : Gonin rapportant de province ou de Hollande des lots inexplorés, et Bihn, d'Angleterre ou d'Allemagne, des gravures de l'école française et des portraits de femmes de l'école anglaise encore dédaignée — mais oui. Jules Bouillon, à l'air doux qui n'excluait pas la finesse, mettait de côté pour lui la fleur de ses marchés bourgeois. Que de fois n'avons-nous pas entendu prononcer cet arrêt sans appel : « C'est mis de côté pour M. Beraldi ! » Après quoi, chez le même Bouillon, commençait l'étude de la prochaine vente publique : trois ou quatre amateurs, chacun examinant mystérieusement pour son compte, chacun assis à côté d'un des meubles en X et plongeant silencieusement dans un carton auquel il semblait se confesser ! D'ailleurs, notre collectionneur n'aimait pas les ventes publiques : la longue attente, l'aléa, l'incertitude du résultat, « monter à l'arbre », les cahots et les surmenages des prix, l'outrance de certains pousseurs, tout lui déplaisait. Il aimait l'affaire certaine, et à prix loyalement demandé une bonne fois.

Jamais saturé, l'attention toujours égale, la faculté singulière de voir des estampes indéfiniment, par dix mille de suite — dans sa vie, par millions.



PAUL DE GONDY.

Gravure de Morin, d'après Philippe de Champaigne.

Un « regardeur d'estampes » terrible ! De toutes les estampes, avec les soubresauts d'époques et de manières les plus inattendues : un Daumier sur un Drevet, un Mellan sur un Gainsborough, un Edmond Morin sur un Wierix, étonnante gymnastique iconographique ! L'œil à tout : à l'affiche, capable d'être un chef-d'œuvre et de rappeler Watteau ; au journal illustré, qui pouvait recéler un beau portrait gravé sur bois ; au prospectus glissé dans la main, dans lequel se trouverait peut-être quelque trace de modernité....

Le danger, c'est la manie, l'entassement. Il sut toujours s'en défendre. Sa passion étant double, l'histoire et « l'estampe française », chacun des deux termes épurait l'autre. L'intérêt historique éliminait les figures sans notoriété, même bien gravées : sauf exception, point d'œuvres complets, avec leur lourdeur et leurs lenteurs ; la fleur des œuvres suffit. L'art de l'estampe proscrivait les personnages — même célèbres — mal gravés. Un troisième terme épurait tout : la belle épreuve, l'irréprochable conservation ; là-dessus, intraitable, jamais une compromission. La qualité fleur de coin, la fraîcheur de toutes les pièces, étaient l'original de sa collection. Les profanes demandaient : « Mais vous les avez fait nettoyer ? » et cet hommage naïf le comblait de joie.

Quel intérêt, cette recherche de la physionomie française, du type, de l'*habitus corporis* à travers quatre siècles de grande production d'estampes, du XVIe au XIXe, au point de vue historique, littéraire, même galant — une figure de femme éclairant toujours agréablement de sérieuses séries ; et tous les portraits français de femmes sont ici —, combien vivante et passionnante, cette réunion de personnages les plus divers, quand on connaît l'histoire et leurs histoires !

Concurremment : quel intérêt, la manière, à travers le temps, du maître-graveur. Le collectionneur l'aimait claire, laissant parler le blanc du papier. Il l'aimait tranchée aussi, et que l'artiste fût reconnaissable sans qu'il fût besoin de sa signature. Son goût allait de Thomas de Leu à Helleu, mais par quelles attirantes étapes ! Pour synthétiser : ses cinq grandes passions furent Thomas de Leu, Nanteuil, Saint-Aubin, Devéria et... Jules Chéret. Comment ce dernier nom vient-il ici ? nous le verrons tout à l'heure.

Et maintenant, ces étapes, — les étapes de la gravure du portrait en

France, — il nous faut les suivre. Mais vite, et en chauffant. Faisons « du cent vingt » — du cent vingt cartons.

Pour début, le grand *Henri III* de Wierix, et sa très belle *Marquise de Verneuil* faisant pendant à l'*Henri IV* de Goltzius. Des graveurs étrangers ! Mais ils vont influencer un grand graveur français, Thomas de Leu. Aux côtés de celui-ci, Léonard Gaultier. Voici un choix de leurs œuvres.



Le médecin François Ranchin

Gravure de Thomas de Leu.

Ce que l'amateur appréciait en eux, c'était, disait-il, la tête bien individualisée, comme se la faisaient les gens du XVIe. Tandis qu'au XVIIe chacun veut être courtisan, porter comme Louis XIII moustache et barbiche, ou passer sous la perruque énorme du Grand Roi qui a perdu ses cheveux de bonne heure ; tandis qu'au XVIIIe tout le monde a les mêmes joues rasées, le même double-menton, les mêmes ailes de pigeon, le même profil à la Cochin, ce qui donne à tous un air de famille ou fait que tout le monde se ressemble ; au XVIe chacun porte comme il veut sa tête, sa barbe, ses cheveux, ou même sa calvitie, imité en cela par le XIXe siècle où nous avons vécu. Aussi les types de Thomas de Leu sont de nos jours, c'est nous, moins la manie des noms français transmutés en latin de pédant. Nous les coudoyons, nous vivons au milieu d'eux. Pierre Charron, l'auteur de la *Sagesse* ? un de nos vieux agrégés de grammaire. Luillier ? un de nos meilleurs conseillers d'État, et Louis Servin, un de nos vigoureux préfets.

Ranchinus medicus, c'est le Dr Ranchin, qui vient de nous donner une consultation, et le duc de Joyeuse semble un cercleux qui ferait bien chez



CLAUDE MELLAN, PEINTRE ET GRAVEUR, 1635.
Par lui-même.

Maxim. Avec sa calotte, *Stephanus Paschasius*, Étienne Pasquier, n'est qu'un donneur d'eau bénite ; et avec son pur costume Henri III, le duc de Mer-

cœur — prononcez Mercure, — n'a nullement l'air d'un monsieur du temps, mais « d'un qui s'est déguisé en seigneur de la cour d'Henri III », pour un bal masqué. Claude Lebrun, *causidicus*, pourrait être un de nos spirituels avocats, et Sébastien Rouillard, auteur du *Traité de l'Impuissance*, a l'aspect d'un financier qui a bien tourné. Encore une fois, c'est nous !



Virginie de Vezzo.
Gravure de Claude Mellan.

Avec Michel Lasne — qui croit devoir quelquefois sacrifier au goût du jour en signant *Michael Asinius* — le grand siècle commence. Une cohorte de graveurs français et étrangers va faire défiler devant nous *Louis XIII*, *Anne d'Autriche*, *Richelieu* et leur temps, y compris *Laffemas* et *Buckingham*.

La manière de Michel Lasne est solide et brillante. *C'est un des premiers graveurs français qui se soient distingués par ce qu'on appelle un beau burin*, disait de lui, il y a un siècle, Huber, dans son *Manuel*, plein de jugements justes, tous exprimés au moyen d'un petit nombre de formules simplistes. (Ils ignoraient la pyrotechnie d'expressions de notre critique d'art, les hommes d'autrefois, mais ils connaissaient à fond l'estampe.)

Eh bien, l'entrée en scène du « beau burin », c'est le « enfin Malherbe vint » de la gravure française.

Le beau burin d'un côté, l'illustre, le fameux beau burin, la taille disciplinée, et, de l'autre, le travail libre, par burin ou par tout autre



Pomponne de Bellièvre.

Gravure de Nanteuil, d'après Charles Le Brun.

procédé, c'est, dans la politique de la gravure, la droite et la gauche. Et l'histoire de la gravure française, c'est, entre ces deux grands partis, une concurrence et des gloires alternantes trois fois séculaires.

Une fois placé à ce point de vue vis-à-vis de l'estampe, impossible de ne pas se passionner.

Reprenons. Voici Grégoire Huret, bon graveur.

Et voici Morin, le graveur de Philippe de Champaigne, de premier ordre : manière libre, si spéciale, reconnaissable à un habile pointillé d'eau-forte dans les chairs. Tous les critiques passés ont célébré à l'envi ce « ragoût », l'opposé de la belle taille. L'imprimeur *Vitré*, l'abbé *de Vignerod*, l'historien *de Thou*, patron des bibliophiles, *Richelieu*, nous frappent au passage par leur distinction, le fouillé précieux des physionomies et la saveur de la facture. Si l'on voulait marchander, on pourrait trouver que Morin manque de crânerie ; mais il ne faut pas tâtillonner les artistes de premier rang, il faut les accepter tels qu'ils sont : le bloc. Morin, encore une fois, grand graveur.

D'ailleurs, la crânerie, la voici : Mellan, artiste jusqu'au bout des ongles, de grande réputation dans son temps, acquise en partie par la singularité outrancière du travail. Depuis, descendu à une cote un peu discutée ; en passe aujourd'hui de remonter très haut : nous sommes mûrs pour aimer son audace de simplicité. On s'y est trompé quelquefois, en le prenant pour un artiste incapable de « pousser » : au fond, c'est merveilleux de savoir et d'aisance. *Louis XIV enfant*, *Armand de Bourbon-Conti*, *Fouquet* au front soucieux, le *Cardinal de Retz*, *Peiresc* le bibliophile aixois, le *Maréchal de Toiras*, et tout un œuvre, sont là pour crier hautement sa maîtrise dans la simplification du travail et dans les jeux de lumière et d'ombre. Son *Habert de Montmort* vaut un Van Dyck. On pourrait se figurer Mellan comme un sceptique qui se joue de la belle taille. « Conduire la taille », semble-t-il dire, « la belle affaire ! Tenez, voilà le cas que j'en fais, de la conduite de la taille : je prends mon burin, je le pose au milieu d'un cuivre in-folio, j'entame une taille et une spirale, je renfle ou j'amincis, je tourne, je tourne, et quand, après avoir indéfiniment tourné, je suis arrivé aux bords de mon cuivre, il se trouve que j'ai gravé d'une seule taille une *Sainte-Face*, grandeur nature. Ce n'est pas plus malin que

ça! » Il serait plaisant de supposer Mellan ayant le don de divination, et prévoyant les futurs excès du losange; aussi ne veut-il plus jamais croiser deux tailles : rien que des tailles parallèles; prévoyant le blanc du papier définitivement sacrifié : aussi le laisse-t-il paraître, lui, dans la majeure partie de la surface de ses gravures. Mellan, c'est le vrai maître à placer aujourd'hui sous les yeux de nos élèves burinistes. Voyez, d'ailleurs, quels graveurs de son temps ont subi son influence : c'est l'école de Nanteuil, rien de moins!

Le voici enfin, Robert Nanteuil, grand graveur d'un grand siècle, artiste complet, robuste, délicat, précis sans surcharge, varié, souple, riche, lumineux, souverainement noble, influencé au début par Mellan, son aîné de quinze ans, et gardant de lui la simplicité dans les accessoires, et la clarté. Nanteuil, le graveur-peintre, *Nanteuil ad vivum faciebat* : certes, que ce soit le président *Potier de Novion*, l'archevêque de Paris *Hardouin de Péréfixe*, *Denis Talon*, *Henri de la Tour-d'Auvergne*, autrement dit Turenne, ou le chancelier *Lamoignon*, que ce soit *Le Tellier* ou le roi des Halles *de Beaufort*, on sent, à la vie intense qu'il leur communique, qu'il les a vus, étudiés dans le silence de leur cabinet. Est-ce du beau burin? certes, du plus beau : mais ce n'est pas « le beau burin », ou c'est le beau burin par dessus le marché, ne cherchant pas à s'étaler : c'est la taille prise pour moyen, non pour but. Tout le règne du jeune Roi Soleil, à son apogée, défile devant nous. Comment se borner dans un pareil œuvre, gloire de l'estampe française et de la gravure en général? Comment choisir? l'admiration va de *Claude Auvry*, de *Pomponne de Bellièvre* à *Condé* et à son fils *le Duc d'Enghien*; du *Maréchal de la Meilleraye* à *Loménie de Brienne*; de *Fouquet* à *l'Abbé Fouquet* et au *Duc de Longueville*; de *Le Pautre* à *Lamotte le Vayer* (*Mothaeus Vayerius*) à *Sarrazin* — et à *Ménage* : un petit portrait grand comme une scène de Molière, cet *Ægidius Mesnagius* dégageant si bien odeur de cuistre! Du Molière, oui, les portraits de Nanteuil : sous les perruques on retrouve des masques séduisants ou redoutables : Acaste, Philinte, Clitandre, Vadius et peut-être Tartufe. Et après tant d'hésitation, on se sent pris d'une passion dominante pour le merveilleux petit portrait d'*Hugues de Lyonne* : c'est exquis, le comble de l'art!

Derrière Nanteuil, son beau-frère Regnesson, fin graveur, Lenfant, Landry, Pitau, Lochon, les Poilly. A ses côtés, Masson, « beau graveur »,

ancien armurier et damasquineur, habitué à graver sur acier (déjà !); le graveur du *Brisacier* et du *Comte d'Harcourt* (le Cadet à la Perle) de Mignard, et de portraits d'après ses propres dessins. Le président *Lefèvre d'Ormesson*, le médecin *Gui Patin* au nez fouilleur, son fils *Charles Patin*, le *Marquis de Saint-André*, *Nicolas de Nicolay*, etc., superbes estampes, et le « beau burin » en plein. Le désir d'étonner, des conduites de tailles à scandaliser « les amateurs de l'art », tout traité avec la même importance, la perruque et la tête, et dans la perruque faire un sort à chaque cheveu; Masson grave le cheveu individuel. N'importe : Masson, grand graveur.



La duchesse de Longueville.
Gravure de Nanteuil.

Dans notre course vertigineuse à travers les portefeuilles, nous voyons filer sous nos yeux, comme des poteaux de télégraphe, les noms de Pierre Lombart, de Paris, fixé à Londres (*les Comtesses de Van Dyck*), de Jean Boulanger (*Mlle Le Gras, fondatrice des filles de la Charité*), de Rousselet, de la fille du graveur Masson, du fameux Pesne (*le Poussin*), à la taille libre, que Watelet juge ainsi : « ses travaux ne sont ni agréables, ni savants,

ni pittoresques, mais... » il a gravé le Poussin ; Ferdinand, Gantrel, Étienne Picart père de Bernard, Cossin, Vallet, etc.



Hugues de Lionne.
Gravure de Nanteuil (2e état).

Van Schuppen : il faut s'arrêter devant ce doux et élégant graveur, délicat, aristocratique, venu d'Anvers, et élève de Nanteuil : *le Marquis d'Anglure*, *La Reynie*, d'après Mignard, *Le Camus*, *ad vivum*, *Louvois*, *la Grande Mademoiselle*, etc., etc. Tout un œuvre de premier ordre.

On voudrait peut-être pouvoir fixer la gravure française de portraits dans cette incomparable manière de Nanteuil et de la jeunesse de Louis XIV. Inutile et mauvais calcul : il faut changer, se renouveler. Se renouveler : le propre de l'art français.

Le règne s'avance, les perruques s'allongent, unifiant davantage les physionomies.

Dans le monde de la gravure, une nouvelle étoile. Edelinck, appelé par Colbert, d'Anvers à Paris où ses deux frères l'ont suivi. Edelinck, graveur de traduction, burin superbe, graveur coloriste, qui fait croire coloristes les peintres qu'il traduit par son blanc et noir. Edelinck, burin doré « dont la touche répand un esprit de vie », disaient nos anciens. Son grand *Philippe de Champaigne*, ou, dans la galerie des hommes célèbres : *Charles Perrault*, *le Maréchal de Luxembourg*, *Bussy-Rabutin*, pour n'indiquer que quelques exemples, donnent le *la* de cette grande manière.



Mme Deshoulières.

Gravure de Van Schuppen.

Le temps de nommer Vermeulen et son *Bertin* d'après Largillière, puis Larmessin, Roullet, Bonnart, et nous touchons à la fin du siècle.

Alors nous arrivons aux Drevet, c'est-à-dire aux portraits de Rigaud et Largillière, c'est-à-dire encore à une phase éclatante et très particulière de l'histoire de la gravure : l'apogée du portrait d'apparat. Quelle richesse ! quelle mise en scène ! quels accessoires ! Et pour interpréter cela, quelle virtuosité de burin ! *Boileau*, *Robert de Cotte*, *Dangeau*, *Louis XIV*, *Mme de*

Motteville, *la Duchesse de Nemours*, *Philippe V*, *Rigaud au porte-crayon*, *le Comte de Toulouse*, *le Maréchal de Villars*....

Les Drevet, c'est l'apothéose du burin de traduction, donnant tout ce qu'il peut donner, presque jusqu'à l'exagération. Et c'est aussi l'apothéose du grand règne, qui se reflète dans ces grandes estampes comme dans un miroir. Aucune école pour la franchise d'exécution, la distribution et l'éclat de la lumière, la vigueur, la richesse, ne peut offrir pareil ensemble de portraits gravés.

Et cela dure cinquante ans ! mordant beaucoup plus loin que la partie louisquatorzienne du XVIIIe siècle.

Le XVIIIe siècle, un flot immense de portraits gravés, formé par plusieurs courants : le beau burin, la gravure pittoresque, le portrait pour livres et la vignette-portrait, le portrait en couleur, etc. Il y a un peu de factice dans ces classifications, mais aussi beaucoup de réalité.

Deux de ces courants surtout prédominent, traversant tout le siècle ; le beau burin et la gravure pittoresque : le courant des graveurs de Rigaud et le courant des graveurs de Watteau. — Rigaud, Watteau : « ce sont deux puissants dieux ». — Le courant de Drevet à Bervic, et le courant de Laurent Cars, de Cochin et de l'atelier de Le Bas.

Et d'abord Pierre Drevet, « qui semblait ne pas pouvoir être dépassé », l'est par son fils Pierre-Imbert. Impossible de tout citer : mieux vaut prendre quelques pièces types : le célèbre *Bossuet*, le triomphe du rendu et l'un des chefs-d'œuvre du burin, le *Samuel Bernard*, ou le *Beauvau*, qui nous met déjà en 1727. Et, à côté de Pierre-Imbert, Claude Drevet, l'éclatant graveur du *Vintimille* et du *Zinzindorff*. Et Ch. Simonneau, avec *la Palatine*. Et H.-S. Thomassin, avec *le Cardinal de Fleury*. Et François Chéreau, l'étourdissant graveur du *Dettlee de Dehn*, du *Cardinal de Fleury*, du *Duc d'Antin*, du *Cardinal de Polignac* et du *Largillière*. Et Desplaces, avec la *Duclos* de Largillière. Et Tardieu. Et Dossier, avec *Mme Neyret de la Ravoye*. Et Valée, avec *Catherine Legendre*....

Suite de planches admirables ! Tout y est fouillé, tout brille, étoffes, manteaux d'hermine, dentelles, cuirasses, grands cordons, meubles, les bureaux, les encriers, et jusqu'à ce bras de fauteuil qui faisait partie du matériel de Rigaud et qui rendrait fous tous nos amateurs de « curiosité ».

La suite ne le cède guère à ce premier corps d'armée.

Daullé, superbe dans son double portrait de *Rigaud peignant le portrait de sa femme*, 1742, planche qui fait recevoir le graveur à l'Aca-



Robert Nanteuil.
Gravure d'Edelinck.

démie avec dispense d'une seconde gravure ; dans ceux — d'après divers peintres — de *Mme de Caylus*, de la *Comtesse de Feuquières* fille de Mignard, de *Marie Leczinska*, de *Mme de Narbonne-Pelet*, de l'actrice *Pélissier*, de *Mlle Lavergne*, nièce du peintre Liotard.

Schmidt, venu de Berlin se perfectionner à Paris, étourdissant de brio dans le portrait de *Mignard* d'après Rigaud, et dans tout un œuvre.

Wille, un Saxon devenu très Parisien, penchant très fort du côté du « beau burin ». Ses planches ont ce qu'on a appelé « l'aspect métallique », mais il a un relief étonnant. Malgré notre peu d'enthousiasme pour le burin de virtuosité outrée, quand on regarde son *Maréchal de Belle-Isle* et son *Maréchal de Saxe*, d'après Rigaud, son *Marigny* et surtout son *Massé*, d'après Tocqué, il n'y a qu'à s'incliner.

Nous arrivons au fameux Balechou, dont l'écrasante énergie a été célébrée par Diderot. Il lui sera beaucoup pardonné, pour sa planche célèbre d'*Auguste III, roi de Pologne*, d'après Rigaud, et pour le portrait, d'une intimité délicieuse, de *Mlle Loizerolle*, sœur de Mme Aved, le rouet à la main. Et il a beaucoup à se faire pardonner ; il a eu une véritable insolence de burin. « Ses eaux sont d'argent, ses chairs sont de bronze », disait-on. Les figures sont plombées, poussées au noir, et le blanc du papier éteint par ce buriniste à poigne. Le beau burin devient agaçant.

Mais d'autres graveurs nous remettent un peu de cette alerte : Robert Gaillard, Chevillet avec son portrait de *Chardin*, le doux burin de Beauvarlet dans *Madame Adélaïde* représentée sous la figure de l'Air, d'après Nattier, dans *Madame Dubarry* et dans *le Comte d'Artois et Madame Clotilde enfants*, de Drouais, et le Wurtembergeois Muller, formé à Paris, avec les remarquables portraits de son maître *Wille* d'après Greuze, et de *Mme Vigée-Lebrun* d'après elle-même.

Enfin, c'est Bervic, élève de Wille, le graveur du *Comte de Vergennes*, du *Senac de Meilhan*, du *Louis XVI*. Le dernier mot de la gravure académique, du beau burin. Par « le dernier », entendez aussi qu'après il n'y en aura plus de cette force. Chose étrange : le beau burin, avec lui, donne la sensation d'être en pleine santé, et, en fait, il est frappé à mort. C'est fini après deux siècles, et Bervic va être le dernier de nos grands burinistes de belle taille. Il semble qu'on en ait eu, de son temps, le pressentiment : il fut le plus célèbre, le plus récompensé, le plus décoré, le plus « membre de diverses académies », des graveurs. D'ailleurs, il enjambe sur le XIXe siècle. Il est né membre de l'Institut.

(A suivre.)

Baron Roger PORTALIS



argillière pinx · Desplaces sc

MADEMOISELLE DUCLOS

dans le rôle d Ariane, 1714.

[illegible]



L'ART DE VERSAILLES

LA GALERIE DES GLACES

(PREMIER ARTICLE)

Lorsque Jules Hardouin-Mansart fut chargé par Louis XIV de remanier et d'agrandir le Château de Versailles, dont Le Vau avait déjà fait une résidence somptueuse et vraiment royale, la première pensée fut de faire disparaître la terrasse qui avait été ménagée du côté des jardins et de la remplacer par une galerie magnifique.

Cette galerie faisait partie des plus anciens projets de transformation. Au moment même où le Roi ordonnait d'envelopper de trois grandes façades le château primitif, qui avait vu les fêtes de sa jeunesse, il rêvait d'y construire une galerie digne de l'importance nouvelle qu'il attribuait à sa maison favorite. Ce fut Mansart qui réalisa ce changement avec tant d'autres, peu avant l'installation définitive de la Cour; et l'œuvre, pour laquelle son nom reste uni à celui de Charles Le Brun, est une des plus grandioses que l'art du XVII[e] siècle ait conçues. Versailles n'en compte pas de plus fameuse, et qui soit plus digne, par conséquent, d'une étude historique un peu attentive.

Au cours de recherches faites pour réunir les plans et dessins anciens relatifs à la création de Versailles, j'ai eu la fortune de retrouver, dans le fonds du Louvre, le premier projet de la Grande Galerie, qui nous apporte, sous la signature de Colbert, la date authentique de l'ordre d'exécution[1]. Mansart a fait présenter au Roi, pendant le séjour de 1678 à Fontainebleau, la coupe de la construction projetée. Il a même mis de sa main, sous le lavis sommaire qu'il a dessiné, l'inscription suivante, où se remarque son orthographe d'artiste illettré : « *Coupe de la Galerie avect le salon comme il doit estre estan finy.* »

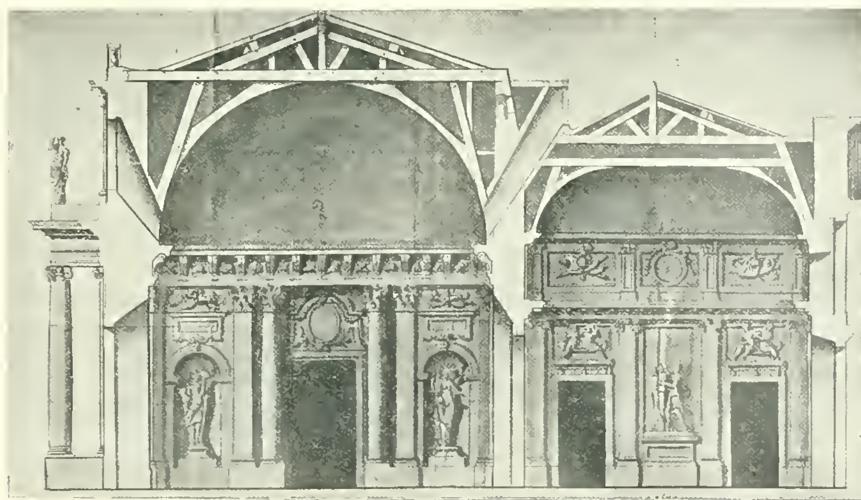
On observe du premier regard, dans ce dessin, la différence de masse entre « le château neuf » de Le Vau, dans lequel va s'emboîter la galerie, et « le petit château » de Louis XIII, où se trouve le salon du Roi, exhaussé pourtant déjà de toute la hauteur d'un attique. Cet avant-projet de Mansart a plus d'intérêt historique qu'architectural, car il est facile de voir qu'on y a apporté, au cours du travail, un grand nombre de modifications. Sans parler du salon du Roi (plus tard chambre à coucher de Louis XIV), qui sera exécuté en boiseries fort différentes du décor indiqué, la corniche de la galerie, placée très bas, sera de beaucoup surélevée à l'exécution définitive, au point de dépasser la corniche de la façade extérieure; le cintre de la voûte est arrondi, dans le dessin, et non surbaissé; enfin, la porte ouvrant sur un salon du fond, au lieu d'être cintrée comme le sont les portes existant aujourd'hui sur les Salons de la Guerre et de la Paix, se montre carrée du haut, ainsi, du reste, que les fenêtres de la façade. Cette dernière observation rappelle ici la grande modification que Mansart va faire subir aux trois façades de Le Vau; les fenêtres carrées seront remplacées par des fenêtres cintrées beaucoup plus hautes, ce qui, à l'intérieur comme à l'extérieur, entraînera d'assez sérieux remaniements, mais produira incontestablement le meilleur résultat d'ensemble[2]. On voit que ce remplacement ne se fit qu'après divers tâtonnements, et que le premier

1. Ce dessin de Mansart est en ce moment déposé aux archives du Musée de Versailles. L'idée première de Louis XIV est indiquée dans *la Création de Versailles* (Versailles, 1901), p. 93 et 220 (note du Roi, écrite en 1668 : « ... *La galerie sur la face* doit avoir un salon, s'il est possible. »).

2. C'est Girardon qui donne, à ce moment, le modèle des nouveaux cintres des fenêtres du côté du Jardin (*Comptes des Bâtiments du Roi sous Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey, t. II, 163). J'ai dit ailleurs (*La Création de Versailles*, p. 102) quels travaux de sculpture furent entraînés au dehors par l'exécution de la Grande Galerie. Tous ces renseignements sont aisés à recueillir, grâce à la belle publication de M. Guiffrey, si savamment conduite à bonne fin et si précieuse aux travailleurs.

projet de la Grande Galerie s'en tenait encore aux fenêtres carrées de la construction de 1670.

Il faut laisser aux architectes le soin d'étudier de plus près le document que je présente en profane aux lecteurs profanes. Ce qui nous y intéresse surtout, c'est l'autographe du ministre, qui livre au talent de Mansart l'œuvre à accomplir : « *Arresté à Fontainebleau, ce 26e septembre 1678.* COLBERT. » Les *Comptes des Bâtiments* révèlent aussitôt les consé-



COUPE DE LA GRANDE GALERIE ET DU SALON CENTRAL DE VERSAILLES.
Projet de Mansart, approuvé par Colbert en 1678.

quences de cet ordre. L'été même de 1678, l'entrepreneur Gabriel, un ancêtre des grands architectes, démolit la terrasse[1] et commence la maçonnerie de la Galerie nouvelle, ainsi que des Salons, qui vont en faire les deux bouts et dont l'ouvrage sera mené en même temps[2].

Nous pouvons suivre, morceau par morceau, l'exécution du vaste ensemble décoratif mis en place. Dès 1679, les marbriers des Bâtiments du Roi font leurs premières fournitures pour les pilastres, les chambranles, les

1. Paiement du 26 juin 1678, à Gabriel : « A-compte de la démolition de la terrasse du côté du grand Parterre, 2.300 livres » ; du 23 octobre : « Pour le retablissement (*sic*) de la Grande Galerie, 11.000 livres. » (*Comptes*, t. I, 1040.)

2. Le mur de la façade de Le Vau se voit encore, avec tous ses ornements, dans les combles de la Grande Galerie, derrière l'extrados de la voûte.

embrasures [1]. Tubi reçoit déjà des acomptes pour ses bases de bronze doré destinées aux colonnes et aux pilastres, et Coyzevox partage avec lui pour « les trophées de stuc et ornements de sculpture qu'ils font au-dessus de la corniche ». Caffiéri et Lespagnandel sont occupés en même temps aux stucs de cette corniche [2]. Le travail décoratif s'accentue l'année suivante, sous la haute direction, non point de Mansart, mais de Le Brun. Voici les stucateurs ayant à leur tête, pour l'importance du travail, cet Antoine Coyzevox dont le nom se retrouve partout à Versailles désormais : Le Comte, tantôt associé à ce maître, tantôt travaillant seul, Clérion, Le Gros, Masson, Flamand, font les trophées d'enfants de la corniche. Au salon du bout de la Galerie, du côté de l'appartement du Roi (dit plus tard Salon de la Guerre), c'est l'association Coyzevox, Arcis et Le Comte, qui modèle les stucs ; au salon du côté des appartements de la Reine (Salon de la Paix), ils sont confiés à l'association Coyzevox, Tubi et Prou [3]. Les noms les plus modestes voisinent ici, comme on le voit, avec les plus grands.

Voici maintenant les fondeurs et les ciseleurs : à côté de Tubi, qui fournit les bases de bronze, on trouve Caffiéri qui fait les chapiteaux en « métal », seulement ; puis le même Caffiéri, Lespagnandel et Legeret, exécutant en association, au cours des années 1679 et 1680, pour 15.789 livres de « trophées et roses de métal » et continuant ces fournitures les années suivantes ; enfin, le bon ciseleur des Gobelins, Domenico Cucci, ciselant les ouvrages de bronze pour les dix-sept croisées de la Galerie et les tringles de cuivre doré, au décor fleurdelisé, destinées à tenir les glaces de Venise [4]. Un peu plus tard, en 1682, Le Gros, Masson et Coyzevox sont payés pour des trophées de plomb et d'étain, et, en 1683, Caffiéri, pour des « trophées et ornements de métal au-dessus du cintre des croisées ». Ces quatre derniers noms et celui de Tubi sont les seuls qu'on trouve applicables aux beaux trophées et chutes d'armes, fixés sur une partie des trumeaux de marbre, entre les glaces et entre les fenêtres, et qui sont parmi

1. Un plan de la Galerie, conservé aux Archives Nationales (O[1] 1766), indique la répartition entre les marbriers des chambranles à exécuter, à la date du 18 avril 1679. La Bibliothèque de Versailles conserve les marchés de marbre faits pour le « Salon du Roi » (plus tard de la Guerre) et le « Salon de la Reine » (plus tard de la Paix), l'un le 13 février, l'autre le 8 mai 1681.

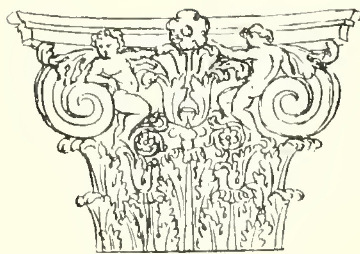
2. *Comptes*, t. I, 1156, 1157, 1159, 1284, 1285.

3. *Comptes*, t. I, 1286 ; t. II, 14, 159.

4. *Comptes*, t. II, 14, 138, 139, 178. Caffiéri reçoit, le 22 août 1682, son parfait paiement de [illegible] livres « pour les chapiteaux, pilastres et colonnes de métal de la Grande Galerie ».

les plus belles œuvres décoratives de l'époque. La même décoration s'étend aux deux Salons ménagés au bout de la Galerie. Coyzevox fournit, avec Prou, les trophées de celui qui sera le Salon de la Paix, tandis que Massou et Le Gros y placent le reste des bas-reliefs, en simple métal sans doute, mais présentant les plus délicieux arrangements d'attributs pacifiques et champêtres, encadrés de festons de fleurs et de fruits[1]. Pour le Salon de l'autre bout, qu'on appelle alors le Salon du Roi, François, Lespingola et Buirette, qui ont travaillé ensemble dans les jardins aux trophées du Bosquet des Dômes, sont chargés de faire « en grand » six modèles de terre « représentant des trophées et chutes d'armes pour être fondus en bronze ». Ces bronzes sont posés en 1683. A la même époque s'achèvent les détails modestes, les menus travaux de cuivre, tous traités avec le même soin que les œuvres plus apparentes[2]. Enfin, presque en même temps que les sculpteurs, c'est-à-dire dès le commencement de 1681, les peintres se sont mis à la besogne, et l'on a dressé les échafauds pour le gigantesque plafond de la Galerie. On voit quel immense atelier d'artistes est devenue cette partie du Château, et avec quelle rapidité s'y placent successivement les ouvrages.







Suite de projets de Le Brun pour le style français (Musée du Louvre).

Les trophées de Lespingola et de Buirette, au Salon de la Guerre, sont les seuls de l'admirable série dont

1. On trouve, en 1694, un parfait paiement à Pierre Le Gros et à la veuve de Benoît Massou, pour « les bas-reliefs de métal qu'ils ont livrés et posés dans le Salon du bout de la Grande Galerie du côté de l'Orangerie » (*Comptes*, t. III, 1005).

2. Ces merveilles sont encore en place, tout au moins les crochets des fenêtres et la monture des glaces. Cucci reçoit, en 1682, 10.341 livres, en 1683, 8.558 livres et en 1684, 11.764 livres (*Comptes*, t. II, 180, 314, 460).

on ait commandé la fonte en bronze au moment de l'achèvement de la Galerie. Ils méritent, à ce titre, une attention particulière. Tous les autres ornements de la Galerie, y compris les trophées d'armes, sont indiqués comme faits simplement en « métal », c'est-à-dire en ce mélange de plomb et d'étain, dont la dorure peinte était loin d'avoir l'éclat de celle du bronze et demandait à être de temps en temps rafraîchie. Comment se fait-il que tous les vingt-quatre trophées soient aujourd'hui en bronze doré ? La clef de ce petit mystère est dans les comptes de la fin du règne.

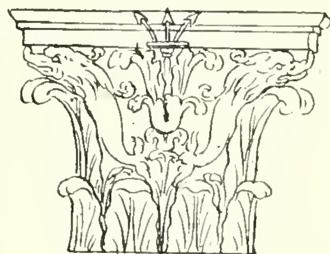
L'orfèvre Ladoireau, qui avait reçu la commande, en 1683, de « six pentes de trophées de bronze doré d'or moulu », et n'avait eu alors que 3.000 livres d'acompte, avait peut-être mis un temps assez long à son travail, qui ne fut pas d'abord mis en place. En tous cas, il ne fut payé intégralement qu'en 1702, et reçut la somme totale de 17.729 livres, plus 8.000 livres « par gratification, pour tenir lieu de partie des intérêts depuis vingt ans[1] ». Ces bons traitements indiquent qu'on se disposait alors à demander de nouveaux services à un artiste dont l'habileté s'était montrée si complète en ces difficiles et coûteux ouvrages. Le Roi fit d'abord poser les trophées exécutés ; Mansart note cet ordre dans son journal, en octobre 1701 : « Sa Majesté a ordonné de poser, dans le Salon du bout de la Galerie, vers le parterre du Nord, les six chutes des trophées de bronze doré d'or moulu faites par Ladoireau, lesquelles avaient été commencées du temps de M. Colbert[2]. »

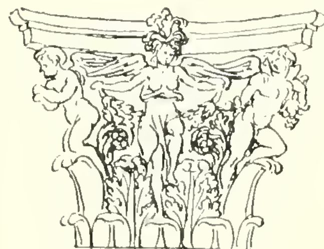
A ce moment, malgré le malheur des temps, Louis XIV avait repris, après une assez longue interruption, les embellissements de Versailles. Il voulut que le plomb doré fût remplacé par le bronze, tout au moins dans les sculptures qui se trouvaient à la hauteur de l'œil et de la main, en cette partie spécialement glorieuse du Château. Ladoireau reçut donc une grande commande, qui ne comportait pas moins de dix-huit trophées, les uns dans la Grande Galerie, les autres dans le Salon de la Paix, tout entier décoré par les motifs en métal de Coyzevox. Les bronzes nouveaux étaient finis et posés en 1704, et quelques acomptes versés à l'artiste[3] ; mais il mourait, sans avoir eu le complément de la somme qui lui

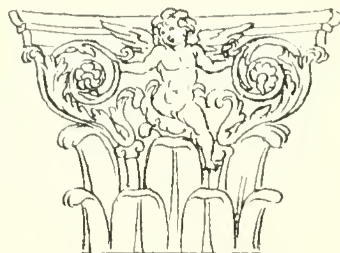
1. *Comptes*, t. II, 277 ; t. IV, 814, 865.
2. Archives Nationales, O[1] 1809.
3. Paiement de 1704 à Ladoireau, orfèvre, « sur dix-huit trophées de bronze doré qu'il a faits et

restait due, et une supplique assez inattendue, rencontrée dans des dossiers de 1769, nous révèle qu'à la fin du règne de Louis XV, le petit-fils du grand orfèvre de Louis XIV réclamait encore au Roi le parfait paiement de « dix-huit trophées placés dans la Galerie et le Salon du Midi[1] ». Le service des Bâtiments du Roi, à cette époque, subissait une véritable détresse financière, et le moment d'une telle réclamation semblait mal choisi. On répondit à l'héritier de Ladoireau par la prescription de la dette, et c'est ainsi que les douze trophées de la Grande Galerie et les six du Salon de la Paix, fondus vingt ans après les anciens, sont demeurés impayés.

Avec ces merveilleux trophées de bronze, chefs-d'œuvre de Ladoireau, qui sont peut-être les plus beaux morceaux décoratifs de la Galerie, on peut remarquer les vingt-quatre trophées de stuc, que soutiennent au-dessus de la corniche des couples d'enfants nus, dont Le Brun a varié les attitudes de la façon la plus heureuse. Le XVIIe siècle appréciait également l'ornementation originale des arcades, les peaux de lions, les festons de lauriers et de fleurs, les roses et les « soleils rhodiens », qui sont de beaux visages d'homme, alternant avec les mufles léonins. Sous la corniche sont des couronnes de France et des colliers des Ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit ; les mêmes ornements font partie de cet ordre d'architecture, où les chapiteaux portent des coqs, des soleils et des fleurs de lis, et qu'on appelle alors « l'ordre composite français ». On voit, par ces indications, combien les moindres détails ont été étudiés,







Suite de projets de Le Brun pour le style français (Musée du Louvre).

posés dans la Grande Galerie du côté du midi, 5.000 livres ». En 1705, Ladoireau reçoit pour les mêmes ouvrages, 12.000 livres (*Comptes*, t. IV, 1074, 1185).

1. Archives Nationales, O¹ 1609.

de façon à ne rien laisser mettre, dans ce vaste hommage de tous les arts à la gloire de Louis XIV, qui ne soit de forme nouvelle ou renouvelée. Un devis, que je crois pouvoir citer dans sa forme intégrale, parce qu'il donne un court exemple des devis de fournitures de l'époque, nous apporte la description des travaux demandés à Caffiéri, et pour lesquels cet artiste sera payé de 5.500 livres en 1680 :

Devis des chapiteaux et pilastres de métail de l'ordre françoise inventés par Monsieur Le Brun et qu'il convient faire, suivant ses desseins et soubz sa conduite, pour la grande Gallerie du Chasteau de Versailles, par Caffiéri.

Les susdits chapiteaux auront deux pieds de hault et 2 pieds 6 poulces de largeur, composés chacun de deux coqs sur les angles, le tiget de palmes qui forment les volutes et les colicoles, les feuilles composées de palmes avec une fleurdelis dans le milieu de chacune desdites feuilles, au milieu du tailloir une teste d'Apollon au lieu de la rose, lesquels consteront tant par les modelles, creux, fonte que réparage, posés en place, la somme de cent quatre vingt livres la pièce, sans comprendre le métail et en le fournissant deux cens vingt livres chacun, et, à l'esgard des chapiteaux colonnes, ils passeront chacun pour trois chapiteaux pilastres[1].

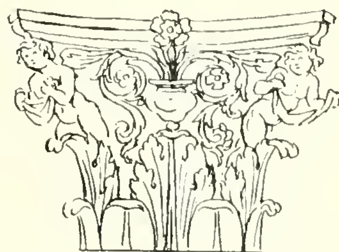
C'est bien pour la Galerie des Glaces que Le Brun, après des essais fort nombreux, dont ses dessins nous conservent le témoignage[2], avait créé cet ordre nouveau, employé depuis par Mansart en d'autres ouvrages. Au reste, toutes les inventions décoratives du Premier Peintre du Roi servent à préparer le cadre du morceau principal de la Galerie, qui est son œuvre personnelle, le plafond. Il y a transporté son escouade de peintres, aussitôt finis leurs travaux au Grand Escalier, sans qu'ils aient eu, pour ainsi dire, à quitter Versailles. Dès le 23 mars 1681, apparaissent les premiers acomptes « aux peintres de la Grande Galerie », qui reçoivent, dans les cinq paiements de cette première année, 10.346 livres 5 sols. Leur activité doit avoir été assez considérable pour qu'on puisse, dès le mois d'août, découvrir un grand morceau aux yeux du Roi et au jugement de la Cour pendant une semaine :

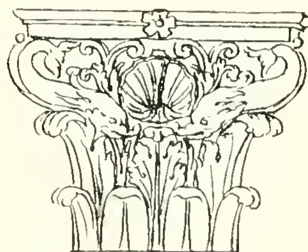
Je croyais, — écrit un nouvelliste, — ne vous parler de la Galerie qu'on fait à Versailles, qu'après qu'elle serait achevée ; mais il n'y a pas moyen de me taire d'un

1. Archives Nationales, O[1] 1796.

2. Sur ces dessins de Le Brun, consulter le grand ouvrage de M. Henri Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV* (Paris, 1889), p. 250, 560 et *passim*. Je n'ai pas besoin de rappeler de quel profit peut être ce livre pour l'étude du plafond de la Galerie ; on y trouve notamment, p. 281-286, une éloquente description de l'œuvre célèbre.

morceau qui, pendant sept ou huit jours qu'on l'a laissé à découvert, a fait l'admiration de toute la Cour et d'un nombre infini de curieux. Ce fut dans le dernier mois qu'on eut le plaisir de voir le commencement de ce magnifique ouvrage. M. Le Brun en a fait tout le dessein, c'est-à-dire que les ornements, la sculpture, et enfin toutes les choses qui contribuent à l'enrichissement de la Galerie, partent du génie de ce Premier Peintre de Sa Majesté. Les grands tableaux sont de sa main, et le tout ensemble représente l'histoire du Roy par allégorie. Les fortes expressions, qui sont si naturelles à cet homme tout merveilleux dans son art, jointes à la grandeur du sujet, et à la crainte pleine d'admiration et de respect qu'imprime la personne de notre auguste Monarque représentée en plusieurs endroits, éblouissent tellement les yeux que, pour les tenir trop attachés à ce qu'on ne peut assez regarder, on demeure dans une agréable extase dont on voudrait ne sortir jamais. Si vous aviez entendu parler ceux qui ont vu ce superbe ouvrage, vous diriez sans doute que je hasarde beaucoup à vous en vouloir entretenir, puisqu'on ne saurait trouver de termes qui puissent bien exprimer ce qu'il a de surprenant. Je crois pourtant que, quelques beautés qu'il ait, vous les comprendrez, quand je vous rapporterai ce qui en a été dit, qui est « qu'il était digne du Roy ». Dispensez-moi de rien ajouter à une louange qui comprend tout ce qui se peut dire. On a recouvert ce beau morceau qu'on ne reverra que dans deux ans et demi, que la Galerie doit être achevée[1].







Suite de projets de Le Brun pour le style français (Musée du Louvre).

La partie découverte alors est la plus voisine du Salon de la Guerre; elle présente aux yeux la brillante composition double de Le Brun sur le passage du Rhin et sur la prise de Maëstricht par Louis XIV, et aucune ne pourrait mieux justifier cet enthousiasme. La satisfaction du Roi s'est d'ailleurs montrée par des libéralités particulières : au mois de mai 1681, le sieur Le Brun, premier peintre du Roi, reçoit la somme de 22.000 livres

1. *Mercure galant*, août 1681, p. 120 et suiv.

par gratification, et le mois suivant, encore de 20.000 livres, « pour bâtir une maison sur la place que Sa Majesté lui a donnée à Versailles ». La même somme pour bâtir une maison est également accordée au sieur Mansart.

Le plafond fut exactement prêt au moment annoncé. Les documents qui nous guident indiquent, par la diminution progressive des paiements, la marche du travail auquel Le Brun préside et participe de plus en plus de sa propre main, à mesure qu'on approche de la fin. Un des peintres employés par lui, Paillet, qui avance les énormes fournitures de couleurs et autres et s'en fait rembourser par les Bâtiments[1], est chargé d'ordinaire de recevoir les sommes payées à ses camarades pour leurs journées. Les peintres et broyeurs « qui ont travaillé sous la direction de M. Le Brun, du 15 novembre 1681 au 21 novembre 1682 », touchent 13.010 livres 5 sols; ceux qui ont travaillé du 22 novembre 1682 au 13 novembre 1683, 7.834 livres; le prix des journées en 1684, faites jusqu'au 16 décembre, s'élève à 6.646 livres 5 sols. Il y a encore des paiements à Paillet, au cours de 1685, pour journées et fournitures, qui montent à 6.252 livres 8 sols 6 deniers; mais il s'agit sans doute de travaux aux deux salons ou de comptes en retard. En effet, dès son cahier du mois de décembre 1684, le *Mercure* a donné la description complète du plafond de la Grande Galerie; on peut considérer que l'œuvre est alors entièrement livrée à l'admiration publique. C'était bien la date promise au Roi, dès le début des travaux: par cette étonnante exactitude, le premier peintre savait une fois de plus plaire à son maître qui, pas un moment, ne « faillit attendre ».

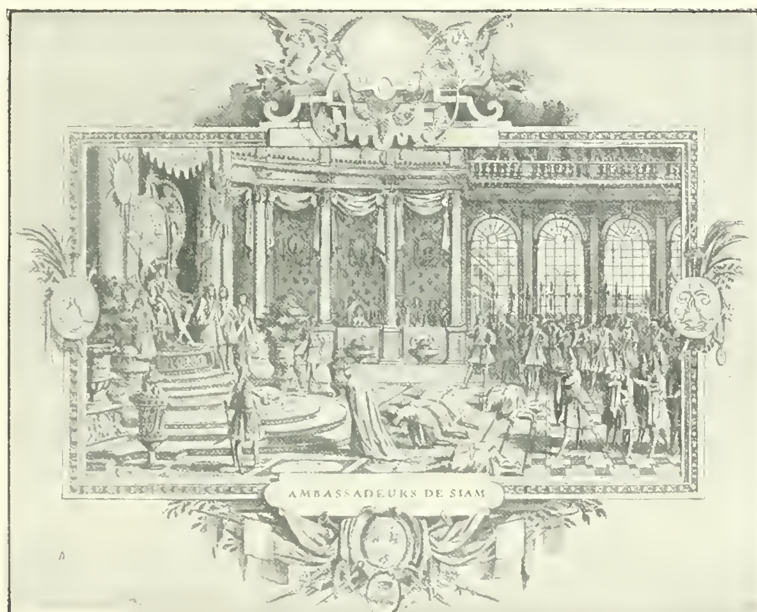
La Grande Galerie était, comme on l'a vu, fort loin d'être terminée, quand le Roi vint s'établir définitivement à Versailles. Elle n'avait pu être ouverte et meublée que sur la longueur des huit premières fenêtres du nord, et une peinture, exécutée peut-être en trompe-l'œil, en avait formé le fond[2]. Il était cependant impossible de se passer de cette galerie dans la nouvelle disposition des appartements royaux; elle formait une communication nécessaire à la circulation du Château. Il y eut donc, pendant dix-huit mois environ, un arrangement qui permit de s'en servir, tout en

1. *Comptes*, t. II, 277, 436, 616.

2. Paiement du 27 avril 1682, à Ricard et Francart, peintres, « sur la peinture de la décoration pour former un bout de la Galerie, 300 livres. » (*Comptes*, t. II, 139).

laissant, au-dessus d'un plafond provisoire, travailler librement les peintres de M. Le Brun. C'est le cahier du *Mercure* de décembre 1682 qui nous apprend cette combinaison, avec quelques autres détails utiles à enregistrer, en même temps qu'il nous rend tout vivant le sentiment des contemporains sur l'immense œuvre d'art entreprise :

Les lieux qui sont ornés pour les divertissements que ce grand Monarque donne



Réception des ambassadeurs de Siam dans la Galerie de Versailles.
Gravure de Pacot.

trois fois la semaine commencent par le bout de la Galerie de Versailles [Salon de la Guerre], qui n'est pas encore découvert, parce que la peinture et les ornements qui la doivent accompagner ne sont pas achevés. Vingt-six lustres de cristal et seize chandeliers d'argent portés par des guéridons dorés éclairent cet endroit. On y voit un billard, accompagné de vingt-quatre formes de velours vert à franges d'or. On passe ensuite dans le bout de la Galerie qui est découvert, parce qu'il est achevé. Ce qui s'en voit fait assez juger quel sera ce merveilleux ouvrage, où M. Le Brun peint dans la voûte l'histoire du Roi. Il a représenté dans le morceau découvert la Hollande éperdue, qui oppose en vain ses digues, ses fleuves et ses rivières, à la rapidité de ce conquérant, que rien ne peut arrêter. Il paraît dans un char conduit par Minerve et accom-

pagné par la Gloire : Mars et la Victoire le suivent, et la Terreur et la Renommée marchent devant lui....

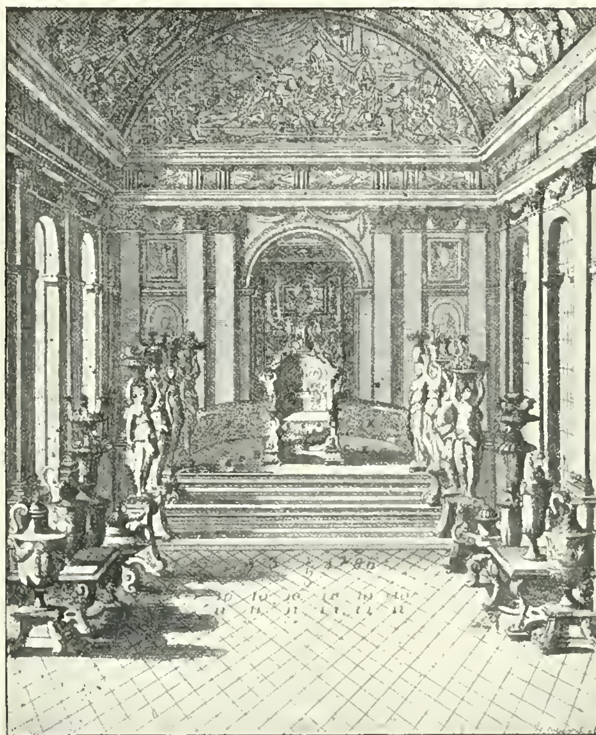
Des termes et des trophées peints soutiennent la voûte. D'autres trophées en relief et dorés sont sur la corniche, qui est dorée aussi bien que la frise et l'architrave. Les chapiteaux et les bases sont de bronze doré, et tous les pilastres sont d'un marbre choisi, aussi bien que le reste de l'architecture. Des glaces font de fausses fenêtres vis-à-vis des véritables et multiplient un million de fois cette Galerie, qui paraît n'avoir point de fin, quoiqu'il n'y ait qu'un bout qu'on en voie. Huit brancards d'argent portant des girandoles sont entre quatre caisses d'orangers d'argent, portés sur des bases de même métal et garnissent l'entre-deux des fenêtres ; et huit vases d'argent accompagnent les brancards qui sont aux côtés des portes. Quatre torchères dorées portent dans les angles de grands chandeliers d'argent. Huit girandoles d'argent sont sur des guéridons dorés, posés au milieu des fenêtres de glace. Aux deux bouts pendent deux lustres d'argent à huit branches. Les tabourets sont de velours vert, entouré d'une bande de brocart d'or, avec une frange de même[1].

Cet état de la Galerie et la beauté des pièces voisines, où le Roi établit tout de suite l'usage des « grands appartements », sont l'occasion de la lettre fameuse de Mme de Sévigné, qui porte la date du 12 février 1683 et commence ainsi : « Je reviens de Versailles. J'ai vu ces beaux appartements ; j'en suis charmée. Si j'avais lu cela dans quelque roman, je me ferais un château en Espagne d'en voir la vérité. Je l'ai vue et je l'ai maniée ; c'est un enchantement... » La marquise n'avait vu qu'une galerie inachevée, ce qui explique un passage d'une autre lettre, qui demeurait incompréhensible. Après avoir quitté Paris dans l'été de 1684, elle écrivait des Rochers, en avril 1685, à Mme de Grignan : « Je reviens à vous, ma fille. Rien n'est égal à la beauté de cette Galerie de Versailles. Cette sorte de royale beauté est unique dans le monde ; je la vois d'ici, *en prenant une partie pour le tout.* » Mme de Grignan avait pu voir, en effet, la Galerie terminée et en écrire à sa mère, qui vivait souvent à Versailles en pensée et s'intéressait, en Bretagne, à tout ce qui touchait la Cour et le Roi.

Des rapports de Louvois à Louis XIV, conservés aux Archives historiques de la Guerre, attestent, au mois de novembre 1684, l'achèvement de la Galerie. Elle doit être inaugurée le 15, pour l'arrivée de la Cour qui revient de Fontainebleau, et on y travaille jusqu'à la dernière heure. Le ministre écrit, l'avant-veille du jour où le Roi a fixé son retour : « Le parquet de la Galerie est achevé de poser ; il ne reste plus qu'une des croisées

1. *Mercure galant*, décembre 1682, p. 6 et suiv.

feintes à couvrir de glaces. » Et Louis XIV met en marge : « Je serai très aise de trouver la Galerie achevée[1]. » En arrivant, il y voit en place les deux grands tapis de Savonnerie, payés au tapissier Dupont à raison de 165 livres l'aune, et le surprenant mobilier d'argent et de vermeil qu'y décrivent les inventaires et les relations ; en même temps, tous les yeux se lèvent vers l'immense plafond, où se développe, désormais complète et fixée pour des siècles, l'apothéose du grand règne.



LE MOBILIER D'ARGENT DE LA GRANDE GALERIE.
Gravure de Dolivar.

On mit assez longtemps à constituer, pour cette merveilleuse Galerie, un mobilier digne d'elle. Une partie seulement de ce mobilier existait en 1682. Les comptes nous montrent, les années suivantes, les orfèvres De Launay, Merlin, Cousinet, occupés, chacun de son côté, à finir les grandes bancelles et les tabourets d'argent, auxquels travaille également Ladoireau ; De Launay, Germain, Merlin et Cousinet reçoivent 34.169 livres « pour quatre grands chandeliers d'argent qu'ils ont faits pour la Grande Galerie ». C'est De Launay qui semble avoir pris la première place dans ce genre de travaux, comme étant sans doute, de tous les orfèvres du Roi, celui qui a hérité le mieux de la tradition de Claude Ballin, dont il a été l'élève et dont il a épousé la nièce. Mais ce sont encore les ouvrages de Ballin lui-même, mort en 1678, et qui a travaillé pour le Roi jus-

1. Archives historiques du Ministère de la Guerre, vol. 719, fol. 355.

qu'aux derniers moments de sa vie, qui forment la plus importante partie du mobilier de Versailles. Charles Perrault, qui a accordé, parmi ses *Hommes illustres*, une intéressante notice à Ballin, nous rappelle comment sont nés et comment ont été détruits, dans les jours de détresse du règne, tant de chefs-d'œuvre dus à ce grand artiste et à ses émules : « Il y avait des tables d'une sculpture et d'une ciselure si admirable, que la matière, toute d'argent et toute pesante qu'elle était, faisait à peine la dixième partie de leur valeur. C'étaient des torchères ou de grands guéridons de huit à neuf pieds de hauteur, pour porter des flambeaux ou des girandoles, de grands vases pour mettre des orangers, et de grands brancards pour les porter où on aurait voulu, des cuvettes, des chandeliers, des miroirs, tous ouvrages dont la magnificence et le bon goût étaient peut-être une des choses du Royaume qui donnaient une plus juste idée de la grandeur du Prince qui les avait fait faire. Ils ont été fondus pour fournir aux dépenses de la guerre. Nous avons perdu par là un des grands ornements de notre siècle, et un monument éternel de la gloire de la Nation... »

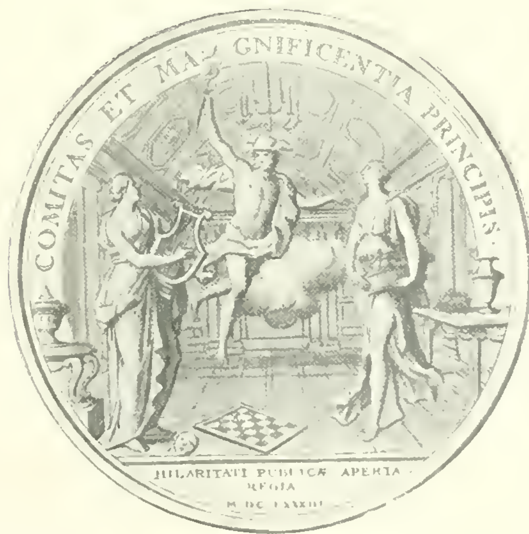
On n'ignore point le détail de ce qui a été sacrifié aux nécessités de la guerre contre la Ligue d'Augsbourg. Il suffit de consulter les inventaires du mobilier de la Couronne, dont les descriptions si précises servent, autant que les peintures de l'époque, à reconstituer par la pensée l'œuvre des vaillants artistes des Gobelins[1]. Les registres portent, dans la marge, en face de chaque article rayé, la mention : « Déchargé, ayant été porté à la Monnoie, suivant le récépissé du sieur Rousseau, directeur général des Monnoies. » L'ordre général du Roi est du 3 décembre 1689 ; les récépissés commencent dès le 9 décembre, pour prendre fin au 19 mai 1690. Il y a près de douze cents articles ainsi effacés, qui représentent environ 2.500 objets détruits, dont la fonte rapporte en poids, suivant le procès-verbal des opérations, 82.322 marcs, 5 onces, 9 gros, et en valeur, deux millions et demi de la monnaie d'alors (exactement 2.505.637 livres, 4 sols, 9 deniers). Le chapitre des filigranes d'argent, qui rappelle alors une mode déjà ancienne, est rayé d'un bout à l'autre de l'inventaire et disparaît tout entier d'un seul coup ; il comprend des coffres, bahuts, sièges, cabinets, boîtes, vases, chandeliers, aiguières, etc. La vaisselle de service, à l'usage

1. Voir la précieuse publication de l'*Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV*, par M. Jules Guiffrey, t. I (Paris, 1885), *passim*.

du Roi, de la Reine et des princes, est à peu près épargnée ; elle ne sera sacrifiée qu'en 1709, au moment de la pénurie nouvelle amenée par la guerre de la Succession d'Espagne. Mais, en 1690, c'est tout l'effort artistique d'un règne qu'on voit s'anéantir, lorsqu'on lit cette énumération d'œuvres admirables impitoyablement détruites : tables, guéridons, coffres, fauteuils, tabourets, bancelles à dossier, torchères, chandeliers, bras, miroirs, nefs, bassins, buires, seaux, plats, brancards, caisses d'orangers, et jusqu'aux deux balustrades qui fermaient les alcôves du Roi et de la Reine ! Tous ces objets, dont la plupart dataient à peine de quelques années, étaient à coup sûr plus précieux par le travail que par la matière, et on peut assurer qu'ils formaient le plus magnifique mobilier royal qui ait jamais été réuni.

Pierre de NOLHAC

(A suivre.)



MAURICE ÉLIOT

PEINTRE ET LITHOGRAPHE

Il est né à Paris, en 1864.

Élève, à l'École des Beaux-Arts, de Cain et Cabanel, il fut second grand prix de Rome en 1888. Depuis, il n'a plus concouru.

Il a exposé aux Champs-Élysées et au Champ-de-Mars depuis 1887, où il a été remarqué; aux Pastellistes, où il a envoyé de nombreux portraits de femmes et d'enfants.

Aujourd'hui, professeur de dessin à l'École polytechnique.

Entre temps — et c'est ceci qui nous intéresse — lithographe exquis.

Pas plus de sept à huit pièces jusqu'à présent, dont un ou deux sujets genre antique, une *Innocence* cueillant des fleurs, rehaussée de couleur, *Femme allant puiser de l'eau*, ou *Jeune Fille portant un panier de fruits sur sa tête* (l'École des Beaux-Arts ne lui a pas nui : savoir dessiner est toujours bon ; d'autres sont trois ou quatre fantaisies de femmes en costume moderne : un *Printemps*, jeune femme cueillant des fleurs; *la Romance;* un *Retour de bal*, à deux personnages, la femme et le mari. Enfin, une *Parisienne*, à la plume de paon et aux étoiles.

Une autre *Parisienne*, que donne aujourd'hui la *Revue*, fera caractériser le talent de son auteur : élégant de dessin, distingué de couleur.

Éliot, désormais, une des personnalités marquantes de la lithographie actuelle.

HENRI BERALDI

GEORGE ELIOT



PARISIENNE

Lithographie originale de M MAURICE ELIOT

LE CRUCIFIX ROYAL DU PARLEMENT

DE TOULOUSE



L'ANGE DE SAINT MATHIEU.
Détail du tableau.

L'installation de diverses collections archéologiques au musée Saint-Raymond a permis récemment de remettre en lumière, après une longue éclipse, une curieuse peinture du XVe siècle qui, pendant plus de trois cents ans, surmonta le siège présidentiel dans la grand'chambre du Parlement de Toulouse. Cette peinture, dont l'origine royale n'est pas douteuse, puisqu'on y voit, au pied du Calvaire, dans l'attitude traditionnelle des donateurs, un souverain portant couronne et manteau fleurdelisé et un dauphin de France, agenouillés face à face devant des prie-dieu blasonnés de leurs armes, est un panneau de 1^{m}76 de haut sur 1^{m}47 de large, dont la partie supérieure, probablement ogivale, a été tranchée, à une époque déjà ancienne, lors d'un des changements assez nombreux effectués dans l'aménagement et la décoration du palais de justice.

Le Christ en croix occupe le centre de la composition, entre la Vierge et saint Jean, debout, en prière. Derrière eux s'étend un vaste paysage,

verdoyant et planté d'arbres, que termine à l'horizon une silhouette architecturale très étudiée des remparts et des édifices de Jérusalem, découpée sur le fond d'or du ciel. D'une porte de la ville sort le cortège de la Passion, qui se dirige, par une route à lacets, vers le plateau du Calvaire.

On sait que l'usage de placer une image du crucifix au-dessus de la tête du président était général dans les salles d'audience de nos anciennes cours souveraines et, par imitation, dans les tribunaux inférieurs.



Les deux soldats a pied.
Détail du tableau.

La Cour d'appel de Paris conserve, avec une jalouse sollicitude, dans sa première chambre, le crucifix de la chambre dorée, œuvre d'art tout à fait remarquable, monument précieux pour l'histoire de la peinture, qui paraît dater de la réorganisation du Parlement de Paris en 1436 et qui, selon toute vraisemblance, fut un don du roi Charles VII.

D'après les caractères généraux de la composition, les analogies de facture, le détail des costumes, certaines ressemblances marquées dans la manière de traiter le décor architectural et les personnages épisodiques, il y a de grandes raisons de penser que le crucifix du Parlement de Toulouse est, à peu d'années près, contemporain du calvaire de la chambre dorée, et, comme l'institution définitive du Parlement de Toulouse, premier démembrement de la cour souveraine du royaume, date précisément de Charles VII, que ce prince et son fils le dauphin Louis sont venus ensemble, à plusieurs reprises, dans l'ancienne capitale du comté de Toulouse, circonstance qui ne s'est jamais produite sous les autres règnes, ni avant, ni après, on peut affirmer en toute certitude que les princes donateurs sont le roi Charles VII et son fils le dauphin, destiné à régner sous le nom de Louis XI.

Il y a, du reste, dans l'histoire des deux tableaux, un parallélisme assez curieux. L'un et l'autre ont été maintenus à leur place par respect de la

tradition et par égard pour leur origine, en dépit des variations du goût et de la défaveur qui s'est longtemps attachée aux œuvres gothiques, durant les transformations des palais de justice, à Toulouse sous Henri II et Louis XIII, à Paris sous Louis XII et Louis XIV. Le 29 septembre 1790, lorsqu'à la suite du vote de l'Assemblée nationale, supprimant en bloc tout l'ordre judiciaire du royaume, les gardes nationaux des diverses légions de



Fond d'architecture.
Détail du tableau.

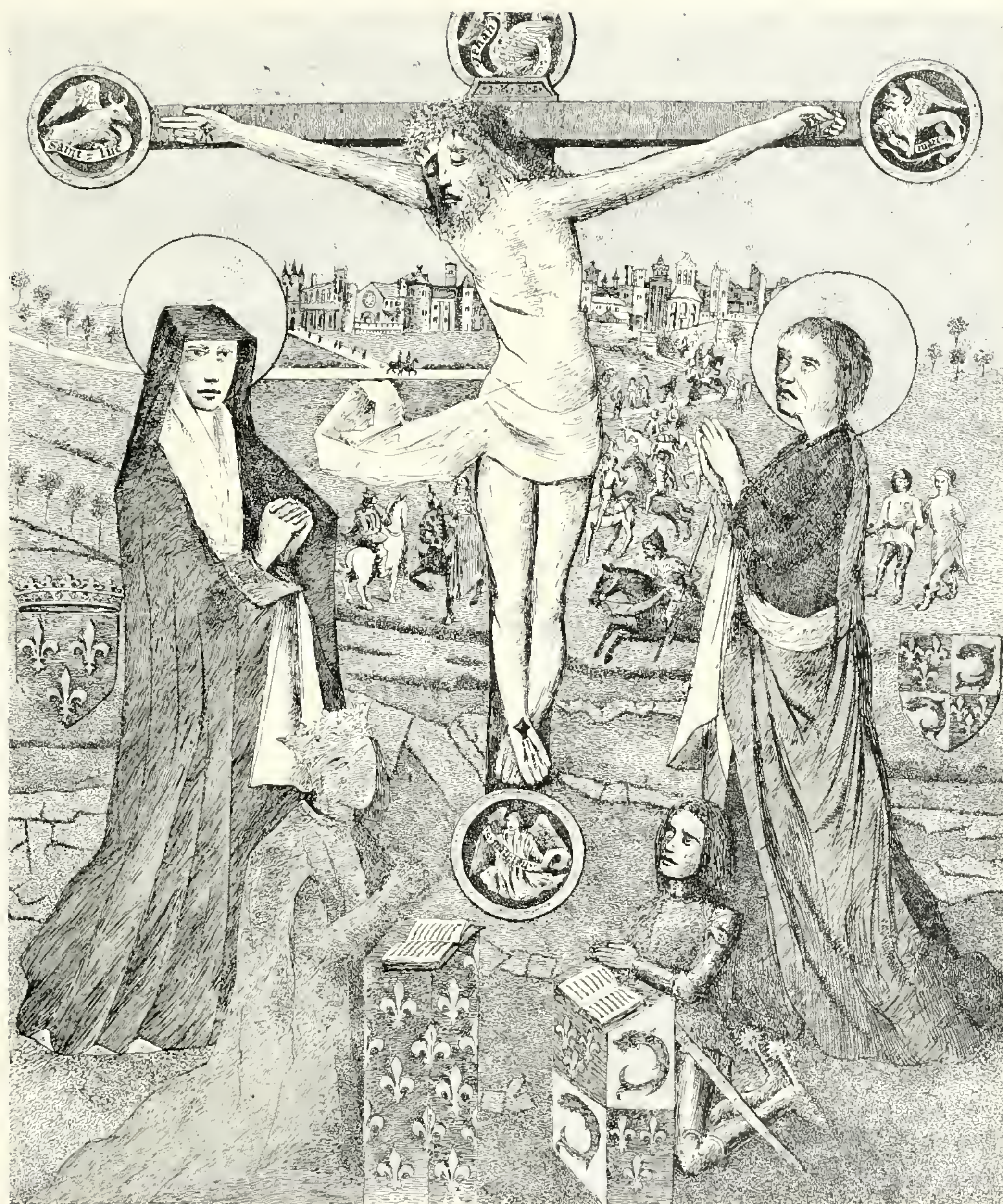
Toulouse vinrent occuper, en armes, toutes les issues du palais, pour protéger les opérations des officiers municipaux chargés d'apposer les scellés sur les greffes du Parlement, le crucifix de Charles VII figurait encore au-dessus du siège du premier président. Au mois de décembre suivant, l'administration départementale installait dans la grand'chambre le modeste tribunal de district que la manie égalitaire des législateurs créait indifféremment dans les capitales des grandes provinces et dans les plus humbles chefs-lieux d'arrondissement. Le 7 janvier 1792, quand le tribunal criminel fut établi au palais, les locaux se trouvaient encore en parfait état. Tout changea de face en 1793.

Quelques années plus tard, le président de ce tribunal écrivait au département : « Une dévastation affreuse a mis les chambres servant à l'usage des jurés, des juges, des témoins, dans un état de délabrement qu'il faut voir pour y croire. Toutes les tapisseries ont été enlevées et brûlées, les sièges dégarnis de leur couverture ; il a été seulement possible de conserver quelques maroquins pour en recouvrir une face ; les murailles sont toutes nues. » Ce qu'a souffert le tableau durant cette période sinistre, il est aisé de s'en rendre compte encore aujourd'hui. Spécialement désigné aux colères des iconoclastes par son origine, son sujet, sa destination, condamné par les lois qui proscrivaient les emblèmes de royauté et de féodalité, il porte des traces parfaitement visibles de l'acharnement stupide des malfaiteurs : la tête du roi a été complètement effacée, celle de la Vierge presque autant ; des mains brutales se sont appliquées à biffer les fleurs de lis de la couronne, celles du manteau, les écussons, les tentures armoriées des prie-dieu. C'est merveille que le panneau tout entier n'ait pas disparu dans le bûcher patriotique du 10 août, qui dévora officiellement tant de précieuses peintures.

Échappé aux mêmes dangers, le calvaire de Paris passa au Louvre, où il est resté quelques années ; celui de Toulouse entra au dépôt des Augustins, au mois de mars 1794, quand on entreprit un tardif sauvetage des œuvres d'art demeurées sans maîtres ; mais il y arriva en si mauvais état qu'on n'osa point l'exposer.

Lors de la création des Cours impériales, le président Séguier obtint de l'empereur la restitution du crucifix de la chambre dorée qui, depuis ce temps, n'a plus quitté le palais. A Toulouse, le président Désazars fit une démarche pareille, qui demeura sans suite, malgré l'intervention du préfet, le conservateur du musée ayant allégué l'irréparable dégradation du panneau. Il est resté oublié pendant quarante-deux ans parmi les toiles de rebut et les objets mobiliers hors de service, qui vaguent de magasin en magasin, dans les sous-sols du musée.

En 1853, un incident fortuit valut au calvaire de Charles VII quelques instants de notoriété. La direction du musée de peinture de Toulouse ayant été violemment accusée de négligence et d'incurie dans quelques journaux de Paris et de province, la municipalité fit venir de Paris, pour procéder à une minutieuse enquête, un ancien commissaire-expert des musées royaux,



LE CHRIST ROYAL DU PARLEMENT DE TOULOUSE.

D'après un dessin de M. Roschach.

Charles-Laurent-Augustin George. En explorant, avec beaucoup de conscience et non sans âpreté, le rez-de-chaussée de l'ancienne église des Augustins, transformée en salle de peinture par l'architecte Vitry, l'enquêteur jeta les yeux sur le crucifix et son instinct de connaisseur n'eut pas de peine à en discerner l'intérêt historique. George fit part de sa trouvaille à un petit groupe d'artistes, de lettrés et de demi-lettrés, avec lesquels ses introducteurs officiels l'avaient mis en rapport. On s'empressa autour du tableau, les imaginations s'enflammèrent et, durant quelques jours, on ne parla plus que de la découverte d'un « primitif de l'école de Toulouse ».

Toulouse possédait à cette époque un archéologue fantasque, d'intelligence supérieure et d'une rare puissance de travail, qui, dans sa laborieuse jeunesse, avait obtenu de hautes récompenses de l'Institut, mais que son penchant à l'ironie et l'habitude de se voir considérer comme un oracle avaient trop souvent amené à prendre le rôle de mystificateur. Alexandre Dumège fut consulté. Il supposa avec raison que le crucifix datait de l'institution du Parlement et, sur cette donnée judicieuse, mit son imagination en campagne. Après quelques jours de réflexion, il apporta à M. George, écrite de sa main, la copie d'un prétendu mandat de paiement des capitouls, enjoignant à leur trésorier de payer trente livres à maître Johan, peintre et imagier de la ville, « pour avoir peint Notre Seigneur en la Croix et en dessous Monseigneur le Duc d'Anjou, fils de Notre Seigneur le Roi, gouverneur de Languedoc, et Monsieur maître Aynard de Bletterens, premier président du Parlement de Toulouse, lesdites images offertes par la ville audit Parlement pour orner sa chapelle ». Ce document, si opportunément découvert pour lever toutes les incertitudes, était rédigé en langue romane, d'après les formules alors usitées à la trésorerie de Toulouse et daté du 5 août 1444. M. George, qui n'était pas grand clerc, accepta sans contrôle cette miraculeuse pièce justificative, qui venait si à propos rehausser l'importance de sa découverte et se hâta de la transcrire dans son volumineux rapport à la municipalité, en l'accompagnant d'un commentaire enthousiaste.

« Tous les amateurs en conviendront avec moi, dit-il, le tableau de maître Jehan devient aujourd'hui une œuvre fort intéressante, à cause de sa date, de son sujet, et des renseignements que nous tirons du mandat de paiement déposé aux archives, qui établit sans conteste que maître Jehan

était peintre de la ville de Toulouse, preuve que la peinture y était en honneur, alors qu'on ne voyait encore briller, dans les autres grandes villes de France, que des artistes étrangers.

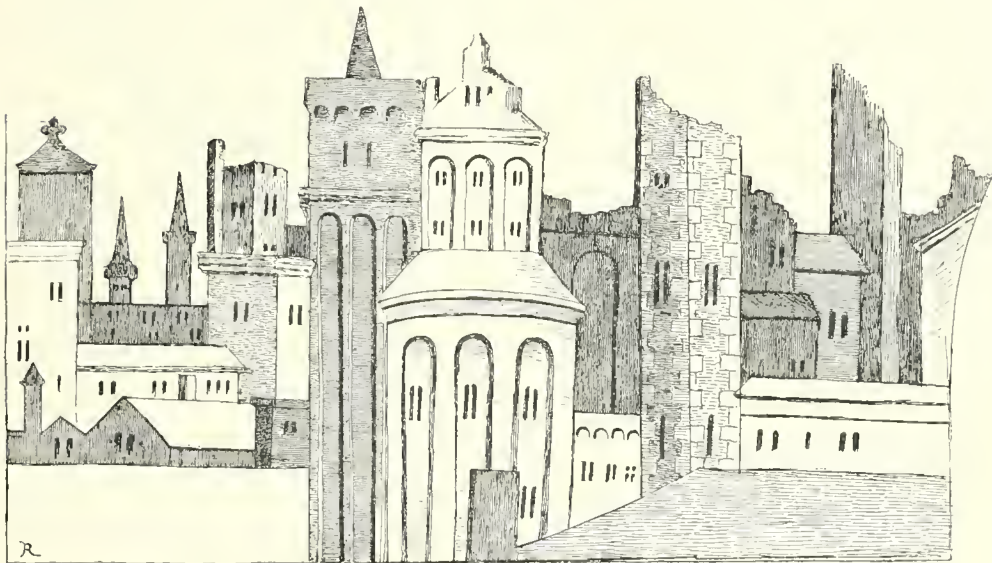
» Avoir délaissé cette peinture dans un endroit d'où on l'a retirée avec une tête de moins, et d'où elle pouvait sortir sans qu'il restât sur le panneau une seule parcelle de couleur, ce sont là des indices d'une ignorance absolue de l'importance qu'on doit attacher dans une galerie publique à la conservation des productions des écoles primitives, qui deviennent de plus en plus rares et sont fort recherchées maintenant dans les principaux musées de l'Europe. »

L'indignation du commissaire-enquêteur était parfaitement fondée, mais elle se trompait d'adresse en attribuant à la négligence des administrateurs contemporains les méfaits légaux des puritains de 1793, et sa critique faisait preuve de peu de clairvoyance en prenant au sérieux le document forgé par le trop célèbre rédacteur des fausses inscriptions de Tetricus et des élégies apocryphes de Clémence Isaure.

En 1444, au moment où le premier président Aynard de Bletterens prenait possession de son siège au Parlement de Toulouse, l'ancien gouverneur de Languedoc, Louis d'Anjou, frère de Charles V, était mort depuis soixante ans (20 septembre 1384). Quelle vraisemblance de le faire figurer, en tout jeune homme, armé et éperonné, à côté d'un magistrat dont la naissance était postérieure à son décès ! Quelle vraisemblance aussi de figurer un fils de France, au XVe siècle, dans une position d'infériorité auprès d'un homme de loi, quelque président qu'il pût être ! Ces attributions imaginaires sont d'ailleurs démenties de la façon la plus formelle par les données héraldiques. Les armoiries de la branche d'Anjou — un semis de France ancien à la bordure denchée de gueules —, n'ont pas la moindre analogie avec le blason delphinal de l'écusson et du prie-dieu, pas plus du reste que les armes royales à trois lis, représentées de l'autre côté du Christ, avec le chêne des Bletterens, sculpté sur l'épitaphe du premier président aux Jacobins de Toulouse. Ajoutons que l'indication parfaitement nette des fleurs de lis de la couronne ne permettent pas la moindre incertitude.

C'est ce qu'un observateur impartial fit remarquer très modestement, dans le cénacle où s'était élaborée, après soixante ans d'oubli, la jeune

gloire de maître Jehan. Mais, en rétablissant la vérité, il arrêta, sans le vouloir, la brillante fortune du tableau. Du moment qu'il n'y avait plus de maître Jehan, peintre et imagier municipal, peu importaient tous les mérites de naïveté, de pittoresque, d'intérêt historique, du crucifix royal. L'œuvre se trouvait disqualifiée du coup. Dans la première ferveur, on s'était hâté de confier à M. Mortemart une restauration sommaire du panneau, opération qui, par parenthèse, ne fut pas heureuse et dont l'infatigable rapporteur ne tarda pas à dénoncer les imperfections ; le principal résultat en avait été de détruire à peu près complètement les fonds d'or, tombés en poussière au premier essai d'encollage. On ne poussa pas plus loin, et les conseils très judicieux donnés par M. George, pour mener à bien cette délicate et difficile entreprise, demeurèrent sans résultat. La seule conséquence appréciable de toute cette agitation fut la nomination d'un nouveau conservateur du musée de peinture, après quoi le Calvaire de Charles VII rentra dans les magasins, où son premier séjour avait suscité tant de vertueuses indignations. Il y a passé encore une trentaine d'années.



Fond d'architecture.
Détail du tableau.

Malgré ces importantes dégradations, dont quelques-unes ont été

sobrement atténuées par de légers glacis à l'aquarelle, lorsque le panneau a été exposé au musée Saint-Raymond. L'œuvre demeure un objet d'étude intéressant et mérite d'être examinée de près, comme document pouvant servir à l'histoire de la peinture.

Le symbolisme et la réalité se combinent dans la composition d'une façon curieuse et fort éclectique. La croix, soigneusement équarrie et aplanie au rabot, surmontée d'un écriteau à cadre mouluré, se termine, comme beaucoup de croix d'orfèvrerie du moyen âge, par quatre médaillons où sont peints les emblèmes évangéliques : au sommet, l'aigle de saint Jean, dont la partie inférieure est cachée par l'écriteau, placé immédiatement au-dessus de la traverse ; à la main droite du Christ, le bœuf de saint Luc ; à la gauche, le lion de saint Marc ; aux pieds, l'ange de saint Mathieu. Chacune des figures symboliques est accompagnée d'une banderole blanche gracieusement enroulée avec légende d'écriture gothique anguleuse fort élégante, donnant les noms des évangélistes en langue française. Ces médaillons se rattachent exactement, par l'exécution fine et serrée, à l'art des enlumineurs. La légende française n'est pas indifférente pour l'histoire du tableau, dont elle peut contribuer à trahir l'origine d'outre-Loire.

Par leur expression et leur mouvement, par le naturel, la simplicité et la variété des attitudes, les figures s'écartent au contraire franchement de la tradition hiératique. La souffrance, l'affliction, la piété s'y traduisent sous une forme humaine et vivante, et, si les trois acteurs du drame sacré y sont vêtus de draperies conventionnelles, les autres personnages offrent des détails de costume pittoresque d'une facture à la fois large et précise.

Le visage du Christ, le mieux conservé de tous, est d'un beau caractère. Nous sommes ici bien loin de l'image impassible des premiers âges. La souffrance et la mort ont déformé, sans exagération ni grimace, mais avec un réalisme émouvant, ces yeux fermés, ce front sillonné de sang, ces lèvres entr'ouvertes qui découvrent les dents et d'où vient de s'exhaler la suprême prière. Les bras ont des maigreurs outrées : la main droite, avec deux doigts allongés, semble faire un geste de bénédiction, tandis que les doigts de la main gauche, crispés autour du gros clou qui la traverse, sont agités des dernières convulsions. Les pieds sont percés d'un clou unique à tête en losange, le droit en dessus. L'étroite draperie blanche qui enveloppe le bas du corps flotte à gauche, secouée par le vent.



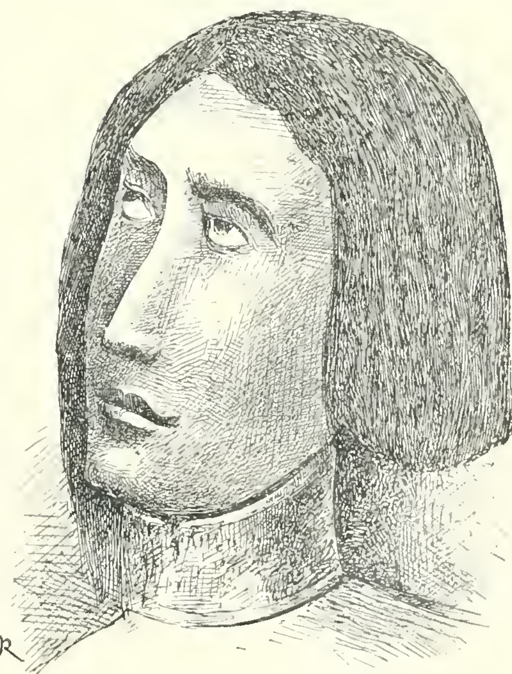
Tête du Christ.

Malgré de graves avaries, le visage de la Vierge, dont le voile cache entièrement le front, laisse entrevoir de grands yeux dilatés par l'horreur du spectacle et les contours d'une bouche finement modelée.

La tristesse, l'affection persistante, l'adoration victorieuse de la mort se lisent en traits énergiques sur la tête de saint Jean.

Le portrait du dauphin, d'aspect juvénile, quoique empreint d'une gravité précoce, est probablement une des dernières images du prince qui aient été peintes avant sa rupture définitive avec Charles VII. Son armure brillante, ses gantelets, ses éperons à forte molette, le livre d'heures ouvert devant lui sur son prie-dieu, paraissent avoir été traités avec recherche, mais ont beaucoup souffert.

Le cortège de la Passion, qui défile aux arrière-plans, se compose d'un groupe d'hommes à cheval, casqués et cuirassés, avec de curieux détails de harnachement : l'un des cavaliers, coiffé d'un casque à pointe, porte une lance au bout de laquelle flotte une flamme rouge ; viennent ensuite,



Tête du Dauphin.

précédés et suivis de deux bourreaux, les deux larrons, complètement nus, les mains garrotées sur la poitrine : après eux, le Christ, en longue robe brune, s'avance péniblement, ployant sous le poids de la croix dont Simon le Cyrénéen soulève le pied ; trois personnages peu distincts les accompagnent : derrière eux chevauchent deux magistrats en robe rouge, montés sur de grandes mules à longues oreilles. C'est le cas de se rappeler ce passage de La Rochetlavin : « Dès l'établissement des Parlemens et encore de nostre temps, avons veu que tous les officiers de la Cour alloient montés sur des mules ou mulets au Parlement et partout ailleurs, et se fût-on moqué de Président et Conseiller monté sur un cheval, allant au Palais, estans les mulets plus commodes, moins despenseurs, non tant subjetes à se gaster et morfondre en demeurant longtemps aux portes, bridés et allans plus à l'aise à cause de leur amble[1]. »



LES DEUX CAVALIERS D'AVANT-GARDE.
Détail du tableau.

Les conseillers de Jérusalem sont suivis d'une masse confuse, hérissée de lances sur laquelle se détachent encore quelques cavaliers. Certaines de ces figurines sont traitées avec finesse, d'autres semblent plus lâchées. La plupart ont trop souffert, soit des dégradations anciennes, soit des retouches de M. Mortemart, pour qu'il soit possible d'en rétablir le dessin avec toute certitude. Dans leur ensemble, on pourrait leur appliquer parfaitement ce qu'a dit M. Léon Lagrange du Calvaire de la chambre dorée : « Rien de plus naïf que les petits personnages dont l'artiste a égayé ses plans secondaires[2]. »

Il y a, sur la droite, deux soudards à pied, qui cheminent en simples curieux, au pas de promenade, bras dessus bras dessous, se rendant au lieu du supplice d'une allure naturelle et aisée, avec des particularités de

1. La Rocheflavin, *les Treize livres du Parlement de France*, p. 458.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, 1866, p. 502.

costumes intéressantes, casque à couvre-nuque ramené jusqu'à la bouche, longue houppelande, larges bottes molles.

Un des cavaliers d'avant-garde, à silhouette pittoresque, en se retournant pour regarder le cortège, montre, suspendue derrière ses épaules, une targe à fond d'or, où se lit très distinctement une élégante majuscule gothique M.

Le paysage de fond est d'une précision remarquable et se recommande par la richesse du décor architectural, ce qui est encore un trait de ressemblance avec le Calvaire de Paris. La ligne d'horizon coupant le ciel au niveau des têtes nimbées de la Vierge et de saint Jean est dentelée par deux groupes d'édifices détaillés avec une minutie précieuse.



Saint Jean.
Détail du tableau.

Entre la Vierge et la croix, on distingue une porte de ville ouvrant sur une route diagonale par où descendent quelques figurines isolées de piétons et de cavaliers. Cette porte est surmontée d'un beffroi à triple poivrière; un vaisseau gothique à deux étages, flanqué de contreforts et ajouré de hautes fenêtres avec clocher latéral, dont le faîte a disparu ; une tour circulaire sans ouverture, également découronnée par la dégradation de la peinture et noyée dans le malheureux glacis roussâtre qui a remplacé le fond d'or; une église, vue en trois quart, dont la façade offre un vaste portail cintré et, sur le pignon triangulaire, une rose à douze lobes ; une grosse tour ronde, percée de doubles fenêtres, avec comble aigu, couronnée de lucarnes et surmontée d'un croissant; entre une courtine crénelée

et percée de meurtrières, et un corps de bâtiment à contreforts, flanqué d'une tour carrée à mâchicoulis, et dominée par une haute construction et une tourelle très élancée, munie de créneaux, sous une toiture basse.

Entre le Christ et saint Jean, apparaît une perspective compliquée de pignons, de toitures, de clochetons effilés, au milieu desquels se détachent un clocher surmonté d'une croix, deux tours carrées superposées, une autre tour à mâchicoulis flanquée de hautes arcatures cintrées, un grand édifice circulaire offrant le même système d'arcatures avec étage supérieur en retrait de pareille ordonnance, un bâtiment carré en brique rouge dont les angles sont garnis d'assises de pierres, une courtine à mâchicoulis et une construction basse dominée par un corps de logis très sombre. Sur le devant règnent des murs d'enceinte de hauteurs et de profils variés, avec une sorte de barbacane et l'indication d'une porte masquée par où débouche le cortège de la Passion.

On remarquera certainement le caractère tout occidental de cette Jérusalem conventionnelle et les nombreux éléments gothiques du décor. C'est un trait de ressemblance de plus avec le Calvaire de la chambre dorée, où l'on a même pu reconnaître plusieurs édifices des bords de la Seine, y compris le Palais de Justice. La communauté d'origine des deux peintures n'est pas douteuse. On peut considérer le crucifix royal de Toulouse comme une sorte de réduction à l'usage de la province, du tableau donné par Charles VII à la première Cour de France, réduction d'où avaient naturellement disparu les éléments parisiens de l'œuvre première, le martyre de saint Denis, Charlemagne, saint Louis, le Louvre et la tour de Nesle.

Sera-t-il jamais possible de mettre un nom au bas du crucifix de Toulouse? Il suffirait de deux lignes authentiques d'un compte de trésorier. Ces deux lignes ne se sont pas rencontrées encore pour le Calvaire parisien, attribué tour à tour à Albert Dürer et à Jean van Eyck et considéré plutôt aujourd'hui comme un des titres d'honneur de notre vieille école française.

Si l'on voyait un monogramme d'artiste dans le M gothique du cavalier d'avant-garde, on ne pourrait guère, pour le moment, sachant ce que l'on sait des peintres employés par Charles VII et le dauphin Louis, songer

qu'à Henri Mellein, mentionné dès l'année 1431 dans les pièces de comptabilité royale[1]; mais cette lettre est-elle une signature ?

A Toulouse comme à Paris, on en sera peut-être toujours réduit à se contenter d'hypothèses, tant on a de peine à percer les ténèbres qui enveloppent les origines de notre ancienne école française, si longtemps et si injustement méconnue.

ROSCHACH

1. Les peintres nommés dans les registres des trésoriers de Charles VII et du Dauphin sont : James Polvoir, de Tours, en 1421; Henri Mellein, en 1431; Conrart de Vulcop, peintre du Roi, de la Reine, écuyer, de 1445 à 1459. (D. de Beaucourt, *Histoire de Charles VII*, t. VI, p. 416.



LEVER DE LUNE

LITHOGRAPHIE PAR ALPHONSE MORLOT

Les lithographes originaux ne donnent pas volontiers dans le paysage : Chéret s'en tient aux brillantes « valses peintes »; Fantin-Latour transpose en d'harmonieux blancs et noirs les thèmes wagnériens; Lunois dit la Hollandaise au bonnet de dentelle ou la Sévillane à l'éclatant fichu, et Steinlen contemple l'âpre visage du peuple de chez nous; d'autres sont portraitistes, animaliers, fantaisistes, et le regretté Dulac, avec ses paysages de visionnaire, fut un lithographe d'exception.

Aussi le peintre Alphonse-Alexis Morlot, élève de Corot et de Henner, et qui garde à ses maîtres — à ce dernier surtout — une reconnaissance affectueuse et fervente, n'est-il pas indigne de remarque : pour être lithographe par passe-temps, il n'en est pas moins membre de la Société des peintres-lithographes, ce qui est une indication assez précise sur ses tendances, et il ne lui déplaît pas, loin de retracer sur la pierre quelque décor de rêve, de reprendre au crayon noir un motif bien réel, bien vu et bien peint déjà sur la toile.

Né à Isômes (Haute-Marne), il expose depuis 1864, et il a été plusieurs fois médaillé tant aux Salons qu'aux Expositions universelles, en 1880, en 1888 et en 1889 notamment; une de ses toiles a pris de bonne heure le chemin du Luxembourg, une autre est exposée au Petit Palais, parmi les collections artistiques appartenant à la ville de Paris.

Mais il travaille toujours vaillamment et le succès ne l'a point grisé; pourtant, sa belle tête aux boucles blanches se redresse, toute fière, quand il nous conte que son atelier vient d'être tout récemment dévalisé... par un amateur qui lui a enlevé d'un coup une cinquantaine de tableaux !

Allons! il y a encore de beaux jours pour les fidèles gardiens des traditions classiques...

R. G.



LEVER DE LUNE

Lithographie originale de A. MORLOT

Revue de l'Art ancien & moderne

… ardal Paris



L'ŒUVRE DESSINÉ

DE

CONSTANTIN MEUNIER

Que, dans un pays où le souci des intérêts matériels domine d'ordinaire exclusivement, le public tout entier, suivant l'impulsion de quelques cercles d'artistes, entreprenne par une pétition officielle de témoigner au gouvernement sa volonté de voir exécuter l'œuvre d'un sculpteur, voilà certes un trait singulier et qui réjouira ceux de nos esthéticiens dont le désir le plus cher est de faire participer tout le peuple aux mouvements d'art. C'est ce que l'on a pu voir récemment en Belgique, à l'occasion de l'exposition où Constantin Meunier groupait l'ensemble de son œuvre et les fragments de ce *Monument au Travail* qui est le couronnement de sa carrière et l'aboutissement de sa vie laborieuse.

Ce mouvement de sympathie et d'admiration unanime est d'autant plus significatif, que l'œuvre de Meunier fut jadis très âprement discuté, et qu'il a, en somme, été imposé à l'admiration du public belge par l'admiration de Paris, de Munich et de Berlin. Il a donc compris enfin, ce public belge, ce que le talent de Meunier a de profondément contemporain

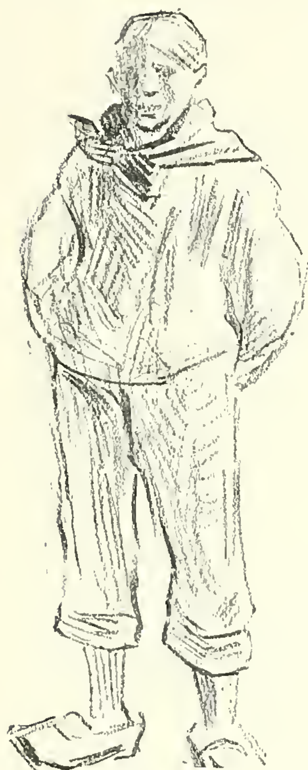
et de profondément national ; il a vu que cet artiste est, parmi ceux d'à présent, celui qui représente le plus complètement en sculpture le temps où nous sommes et le pays industriel où il est né : dans la volonté publique nettement affirmée que le *Monument au Travail* soit acquis par l'État et érigé en Belgique, il y a comme une amende honorable. Aussi bien, dans ce fait social considérable : une grande œuvre d'art et une grande admiration collective, il importe, semble-t-il, que le temps intervienne, afin de donner à la manifestation esthétique sa pleine valeur et toute sa garantie de durée.

Si le succès fut lent à venir pour Constantin Meunier, sa conception particulière de la Beauté avait été, d'autre part, lente à se former. Peintre, pastelliste, sculpteur, il semble avoir hésité longtemps entre les diverses expressions que sa vision se cherchait à elle-même. Il demeura de longues années incertain de la voie à suivre, ignorant de la direction que lui imposait son instinct, et l'on a d'abord quelque peine à discerner, parmi les transformations successives de son talent, la ligne directrice qui, de ses œuvres de début, nous conduit au *Monument du Travail*. Et cependant, dans la vie et dans l'œuvre, on sent une unité parfaite, on sent que cette existence d'artiste répond à la célèbre définition : « Une belle vie, c'est une pensée de jeunesse réalisée dans l'âge mûr. »

Cette hésitation apparente tient à ce que Constantin Meunier ne montra guère au public que des œuvres définitives et complètes, ou du moins qu'il croyait telles. On n'apercevait point leur lente élaboration, on ne distinguait point les liens qui les unissaient aux œuvres précédentes. Ces liens, c'est son œuvre dessiné qui seul permet de les sentir dans toute leur force et leur continuité. Or, cet œuvre n'est point connu, et dans les nombreuses études qui ont été publiées sur Meunier, on n'en a pu tenir compte. Le maître mettait, en effet, une singulière pudeur à le montrer, quelque chose comme le déplaisir que les gens d'âme délicate éprouvent à étaler à nu leur cœur et même leurs idées. Il n'y veut pas attacher d'importance et ne gardait ces dessins, enfouis pêle-mêle dans de vénérables cartons, que comme le souvenir personnel de quelques émotions passées, de quelques ouvrages oubliés et disparus de sa vie. Il m'a fallu une réelle insistance pour qu'il m'autorisât à les faire connaître.

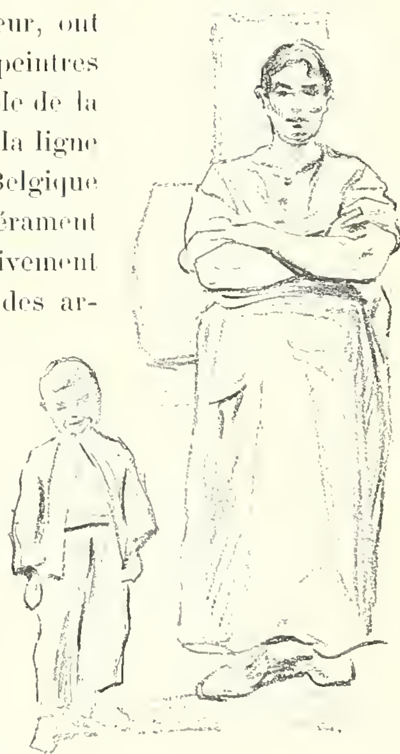
Parmi ces dessins, il en est de toutes les époques de la vie de l'artiste : sur des feuilles de papier à lettres, au dos d'une « académie », sur un

chiffon à demi froissé, j'ai retrouvé avec émotion le premier croquis de ces œuvres maîtresses qui sont aujourd'hui populaires, l'esquisse à demi tracée d'une vision réalisée plus tard : incomparables documents sur l'histoire d'un talent trop complexe et trop puissant pour se révéler dès l'abord dans son aspect essentiel.



Étude.

Cependant, cette valeur documentaire de l'œuvre dessiné de Constantin Meunier est accessoire; il a sa beauté propre, indépendante du point de vue « critique d'art ». Il faut constater dans l'art contemporain une fâcheuse décadence du dessin. L'impressionnisme, la recherche de la couleur, ont répandu parmi les peintres un mépris déplorable de la science du trait, de la ligne et du contour. En Belgique surtout, où le tempérament est presque exclusivement coloriste, on voit des artistes de valeur dessiner comme de médiocres écoliers; les sculpteurs, que les nécessités du métier obligent à plus de conscience, ont souvent un dessin qui semble boursouflé, ou raide et sans caractère. Rien de tout cela dans les croquis de Constantin Meunier. Des centaines de pochades que contiennent ses cartons, l'impression se dégage, au contraire, que c'est sous sa forme dessinée que l'œuvre lui apparaît en premier lieu. Ses premières études du pays minier, celles par lesquelles s'exprima d'abord son enthousiasme, sont de vigoureuses pages de blanc



Étude.

et de noir, des dessins nerveux, énergiques, où le détail caractéristique est accentué d'instinct. Chacune de ses statues a pour origine un croquis, une feuille d'album où la figure est d'abord apparue dans sa forme graphique. Constantin Meunier est un dessinateur impeccable ; son trait, d'une merveilleuse sûreté, est toujours puissant et simple; c'est le trait des maîtres, le trait rapide et dédaigneux des petits moyens, qui fait songer au trait synthétique des cartons de Michel-Ange. Qu'ils soient coloriés à grands coups de fusain, ou qu'ils se bornent au contour, ses dessins symbolisent toujours définitivement une attitude, attitude qui se précisera plus tard dans les sculptures. C'est surtout à ce point de vue que se montre clairement tout l'intérêt documentaire de l'œuvre dessiné de Constantin Meunier. C'est le dessin qui nous raconte l'histoire de ses statues, qui nous fait assister à la lente élaboration de l'expression définitive que le maître a su donner au peuple dont il s'est fait le peintre et le poète.

Voici d'abord le croquis ; une simple indication mnémotechnique, la notation sommaire de l'impression ressentie : coins de corons, profils d'usines, visions rapides d'un aspect du pays minier, silhouettes de houilleurs partant pour le travail, études simplifiées d'un mouvement harmonieux ou caractéristique : tout cela s'indiquant en quelques coups de crayon, primesautiers et robustes. Puis, quand l'impression dont le croquis a fixé le souvenir a paru assez profonde, assez significative, assez impérieuse pour commander une œuvre, Meunier cherche à retrouver le mouvement qui l'a d'abord séduit. Il travaille d'après le modèle ou tout seul, confiant en une mémoire qui d'ordinaire ne le trompe jamais. Dans le dessin savant et poussé qui résulte de ce second travail, l'ingénuité de la première impression, sa valeur émotionnelle subsiste toujours ; c'est de ce dessin que naîtra la statuette qui plus tard s'agrandira dans ces figures imposantes et devenues populaires : *le Débardeur*, *le Semeur*, *le Puddleur*, *l'Abreuvoir*. D'autres fois, elles se grouperont en un de ces vastes tableaux sculpturaux, comme ceux qui doivent orner les quatre faces du *Monument au Travail* : *la Moisson*, *l'Enlèvement du creuset brisé*, *le Port* et *la Mine*.

Ainsi, dans le tas de ces feuilles de papier, jaunies, froissées et souillées de poussière, je découvre l'impression initiale d'une œuvre maîtresse. Je participe à l'émotion qui l'a inspirée.

Les croquis et les études qui forment l'œuvre dessiné de Constantin Meunier remontent à toutes les époques de sa vie d'artiste, sauf à ses



VIEUX MENDIANT.
Étude au crayon.

années d'apprentissage. Meunier n'a pas conservé de souvenir dessiné de sa première jeunesse et de son éducation, soit qu'il l'ait volontairement négligé, soit que les hasards des déménagements et des changements

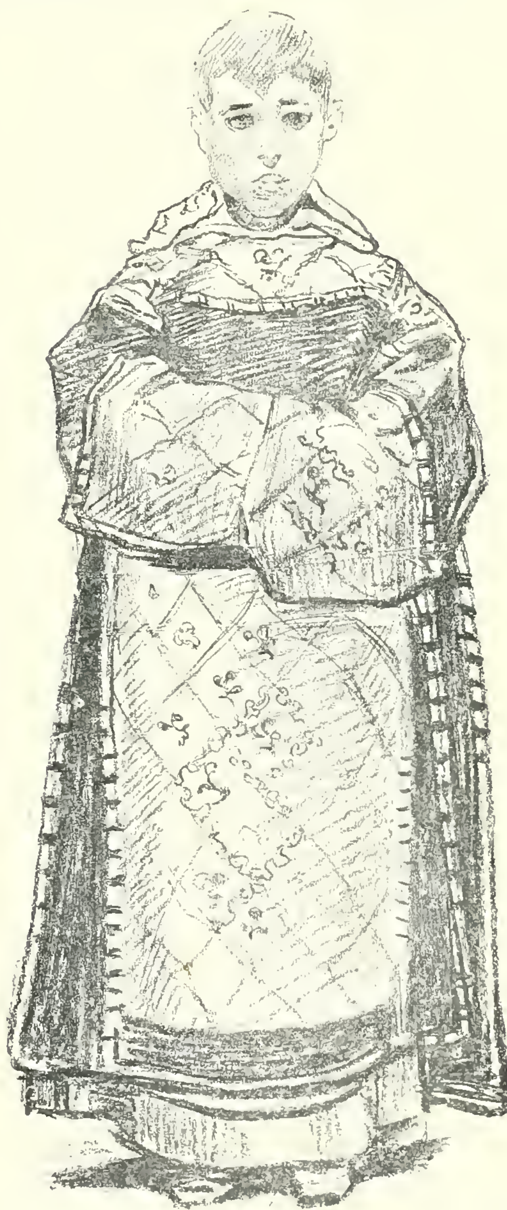
d'atelier aient fait disparaître ces précieux documents. Les plus anciens de ses dessins remontent à 1871. Constantin Meunier avait déjà alors abandonné son métier de sculpteur pour se livrer à la peinture. « En ce temps-là, dit-il lui-même avec bonhomie, il n'y avait guère en Belgique que des statuaires officiels, et je m'étais laissé persuader qu'au moyen de l'ébauchoir on ne pouvait guère faire autre chose que des *Justices*, des *Industries*, des *Commerces*, habillés de draperies pseudo-grecques et munis d'invariables attributs. D'autre part, mes collègues affectaient de donner raison à ce vieux dicton d'atelier, suivant lequel les sculpteurs sont nécessairement brutaux, comme les peintres sont gueux et les architectes élégants. Il y avait au contraire, en peinture, un admirable mouvement de rénovation. Sous l'influence des paysagistes français, de grands artistes comme Louis Dubois, Artan, de Braeckeleer, Boulanger, retrouvaient la belle tradition des Pays-Bas. C'étaient des esprits enthousiastes et libres, intéressants dans leurs erreurs même. Je vivais parmi eux, leur exemple m'attira. Je crus m'être trompé de vocation, et ce n'est que beaucoup plus tard, quand j'entrevis la grandeur plastique de l'ouvrier industriel, que je revins à l'ébauchoir. »



UN MINEUR.
Étude au crayon

Le premier succès pictural de Constantin Meunier fut *la Guerre des paysans*, un tableau dans la manière romantique, qui se trouve aujourd'hui au musée de Bruxelles, et qui fut suivi d'un autre tableau sur le même sujet, aujourd'hui égaré

dans on ne sait quelle collection anglaise. Cette chouannerie flamande, qui n'a pas le caractère chevaleresque et aventureux de la révolte vendéenne et bretonne, ne manque cependant pas de grandeur. C'est la rébellion instinctive, héroïque et brutale, d'un peuple resté très près de la nature, contre une tyrannie qui lui semblait d'autant plus odieuse qu'il ne la comprenait pas ; guerre d'escarmouches et de traîtrises, soulèvement confus de rustauds imprudents et braves, sujet merveilleusement propre à inspirer l'imagination d'un jeune artiste que transportait la lecture de Victor Hugo. Ces deux tableaux, d'ailleurs estimables, ne sont guère que des œuvres de jeunesse et l'on y trouverait avec peine ces qualités originales et fortes qui donnèrent plus tard à l'œuvre de Meunier son exceptionnelle valeur et sa haute signification. Les études dessinées que ces toiles nécessitèrent sont, au contraire, de premier ordre : elles annoncent le maître. Chaque groupe de personnages a été étudié en lui-même, et définitivement fixé au moyen de grands dessins synthétiques d'un trait simple et puissant, d'un réalisme large et plein de caractère. En ces dessins, bien mieux que dans les tableaux, d'une peinture trop laborieuse, se trouve caractérisée cette race campinoise,



Enfant de chœur espagnol.
Étude au crayon.

âpre et rude, à l'âme durcie par la sévérité de la vie et la rigueur du climat, attristée par la mélancolie de son désert de bruyère et de sable. Déjà se perçoivent, en ces œuvres de jeunesse, l'austérité de l'art de Meunier, son énergie tendue, son émotion concentrée; mais c'est alors uniquement la tristesse éternelle de la vie des races qui l'intéresse. Avant de décrire la grandeur de l'effort nécessaire et sans cesse renouvelé auquel la fatalité économique condamne le peuple belge, il montrait les paysans de Flandre et de Brabant courbés sous le fardeau d'une antique misère et d'une rude tradition.



Étude.

C'est à la même inspiration que se rattachent les nombreuses études de moines et de religieuses que Meunier fit vers cette époque, et qui lui servirent pour *l'Enterrement du trappiste*, tableau qui se trouve à présent au musée de Courtrai. Ici aussi les études dessinées surpassent en intensité d'émotion l'œuvre définitive. Elles ont été faites à la Trappe, où l'artiste passa quelques jours. La simplicité grandiose, le mysticisme rigide de ces religieux, qui sont peut-être les seuls à conserver les grandes traditions monastiques du moyen âge, l'enthousiasmèrent. Plus encore que les paysans campinois, les études de moines sont poussées et travaillées. La simplification synthétique de la ligne a été obtenue avec effort : on sent le travail. Aussi bien, si personnelle que soit la vision personnelle de Meunier, il y a dans les œuvres de cette époque de sa vie comme un souvenir de Louis De Groux, le peintre romantique des paysans de Flandre.

Un voyage en Espagne, que Constantin Meunier fit en 1880, apporta à son talent une direction nouvelle. Il fit ce voyage par hasard : le pays ne l'attirait pas, il n'y songeait aucunement, mais l'administration des Beaux-Arts d'alors avait eu l'idée de faire copier la *Descente de Croix* du peintre hispano-flamand Kempeniers, dit Campana, qui se trouve à Séville, et

Constantin Meunier fut chargé de la commande. Il fit donc à Séville un séjour de quelques mois. Ce ne fut, en somme, qu'un épisode dans sa vie. Du moins il semble que l'âpre et violente vision des maîtres ibériques, le « tour de reins » espagnol, le style énergique de ce pays dont l'art a toujours la fièvre, ait accentué chez lui, avec la vigueur du coup de pinceau, le mordant du dessin. Dans *la Fabrique de cigarettes,* qui est au musée de Bruxelles, il n'y a plus rien de cette peinture ronde, travaillée minutieusement suivant les procédés de l'école, que l'artiste, faisant violence à son véritable tempérament, nous montrait encore dans *la Guerre des paysans*. C'est un coup de brosse large, sûr de lui-même, une manière dédaigneuse du détail inutile qui annonce déjà le maître du *Pays noir*. On connaît le tableau, il représente l'immense réunion des ouvrières que les manufactures sévillanes groupent sous les murs austères des vieux couvents ou des palais désaffectés.



TYPES DE MINEURS.

Cette fierté d'attitudes, cette noblesse naturelle de mouvements, qui fait pour nous l'attrait exceptionnel de l'art espagnol, se retrouvent dans cette toile qui, en vérité, n'a rien de flamand. Et cette science de l'attitude, ce sentiment si vif de la dignité du geste, est peut-être le principal bénéfice que Meunier rapporta de son séjour en Espagne. C'est, du

moins, ce que nous racontent les innombrables croquis qui s'entassèrent à cette époque dans ses albums et ses cartons. Sous leur forme sommaire et hâtive, ils sont singulièrement émouvants, ces croquis ; on les voit animés de cette tristesse ardente, de cette âcre volupté, qui nous impressionnent si violemment en Espagne : mendiants assis au seuil des églises, profilant sous le soleil implacable leurs faces de nobles ruffians, toreros étincelants et magnifiques de force nerveuse et brutale, prêtres, enfants de chœur d'un hiératisme oriental sous leurs vêtements sacerdotaux, Sévillanes impudiques et charmantes dans leur vie brûlante de bel animal créé pour la haine et l'amour. C'est toute la vie de la vieille cité andalouse, notée d'un crayon toujours vif, toujours sûr, toujours coloré. Puis, d'autre part, ce sont des souvenirs personnels, comme ce croquis représentant Meunier et son aide grelottant de froid dans l'église espagnole où ils travaillent à leur copie.

A voir ces dessins de voyage, on jugerait que Meunier subit fortement les charmes de l'Espagne : loin de là; cependant il la quitte sans regret. Sans doute il avait senti la beauté particulière du pays, mais seulement en dilettante. C'est-à-dire que le style espagnol ne l'avait point touché ; il ne correspondait pas à l'intimité de son être, à cette conception particulière de la beauté qu'il possédait en puissance, mais dont il ne devait trouver que plus tard l'expression définitive.

Au retour, il y eut encore pour Constantin Meunier quelques années de tâtonnement. Il hésite, il se recueille ; son instinct d'artiste recherche fiévreusement la voie prédestinée, puis, tout à coup, voici que le *Pays noir* lui révèle sa beauté. Personne pourtant ne la soupçonnait, il n'y avait pas de contrée plus déshéritée, plus privée de charme. Dès que, venant de Bruxelles, on a dépassé le pays des grandes fermes heureuses et plantureuses du Brabant wallon et du Hainaut septentrional, une tristesse lourde vous étreint le cœur : une atmosphère plus grise, plus dense, pèse sur les villages et les cités ; la nature a quelque chose de farouche et d'hostile, elle apparaît sous un aspect de terreur et de désolation ; les paysages, où vibre une vie secrète, forment un décor d'une si singulière étrangeté qu'ils ont l'air d'appartenir à une région de cauchemar. Quand, au sortir des plaines verdoyantes et pittoresques où alternent le chaume et la tuile, on entre

tout à coup dans ce pays industriel, il semble que l'on soit transporté brusquement en quelque terre lointaine, presque aux confins du monde. Quoi de plus singulier et de plus douloureux, pour un œil habitué au charme de la verdure, que ces horizons dénués d'arbres et semés de cheminées d'usines, bornés par les montagnes noires des terrils, peuplés de ces corons qui, derrière leurs petites fenêtres timides et maussades, semblent cacher une résignation désespérée? Les enfants du pays, race opiniâtre et rude, y demeuraient attachés, mais il n'en osaient admirer les aspects. Qui donc aurait pu découvrir de la beauté dans ce pays de désolation, si ce n'est un grand artiste, un véritable créateur?



Types de paysans.

Camille Lemonnier a raconté la première rencontre de Constantin Meunier avec le *Pays noir*. « Le Borinage! dit-il. J'étais venu là un jour avec Constantin Meunier. Ce n'était pas la première fois que je le visitais; mais je n'avais pas été touché encore en mes racines par l'extraordinaire beauté brusque et souffrante qui se dégage de ses aspects. On n'aime pas toujours tout de suite ce qu'on doit continuer à aimer pour la vie. Celui qui devait être un jour le pensif et sensible introducteur des plèbes dans l'art, à peine lui-même connaissait ce *Pays noir*, qui allait devenir pour lui la cause d'une expression nou-

velle de l'Humanité. Nous montâmes à la tourelle du château de Mons. Sous un lent et incessant déluge de charbon, l'air s'estompait de teintes fuligineuses qui décoloraient la tiède après-midi ; une suie éternellement projetée des hautes cheminées recouvrait les campagnes qui, dans un remous d'incessante fumée, apparaissaient anémiques et dévastées. La sensation fut si forte, de nous trouver brusquement devant ces horizons calcinés, au bas desquels, en tous sens, s'étageaient des buttes sombres, que nous demeurâmes longtemps sans parler. C'est que, de l'endroit élevé d'où nous dominions la grande plaine industrielle, s'apercevait le cœur même de l'émouvante région charbonnière. »

C'est le paysage qui, d'abord, séduisit le talent de Meunier. Dans l'armoire à croquis où je fouille, ce sont les dessins de cette époque qui prédominent : usines ruinées, coins de corons, entrées des charbonnages ; puis encore de larges panoramas, des croquis de cet horizon tout cabossé d'immenses buttes, chaînes de montagnes artificielles, points douloureux par où suppure cette fermentation souterraine qui anime d'une vie mystérieuse toute la région. Rien de plus émouvant que ces dessins hâtifs, crayonnés d'après nature, sous le coup de la première et brusque révélation d'une beauté nouvelle ; le tragique particulier à ce pays s'y exprime peut-être plus puissamment que dans des tableaux plus définitifs, que dans des œuvres vraiment complètes.

On a représenté cet enthousiasme de Meunier pour le *Pays noir* comme un goût littéraire, et même comme une façon de conviction politique. Pour beaucoup, Meunier n'apparaît-il pas comme une manière de propagandiste socialiste par l'art ? C'est le malheur commun des grands artistes que d'être accaparés par les partis. Certes, il y a dans l'art de Meunier une pitié profonde, une grande admiration pour ce peuple rude et laborieux, sans cesse en lutte contre les forces naturelles, aussi bien que contre la fatalité économique, mais de là à l'évangile marxiste, il y a loin. Aussi bien, ces dessins, crayonnés d'enthousiasme, nous montrent merveilleusement ce qu'il y a de primesautier et d'instinctif dans cette forme d'art. C'est une émotion de peintre qui l'a saisi d'abord dans le *Pays noir*, et c'est seulement plus tard que lui est venue la conception raisonnée d'une expression d'art nouvelle. D'abord, c'est le romantisme de son éducation qui reparaît devant ce pittoresque grandiose, dont il a plus tard traduit le caractère essentiel. Les

usines dont il fixe la silhouette ont, en ses premiers croquis, des airs de forteresses en ruines, de palais fantastiques peuplés de fantômes ; sous les voûtes de telles vieilles fonderies, le regard se perd en des fonds confus d'eaux-fortes de Rembrandt. Ce n'est que peu à peu que la vision de l'artiste s'épure, se fait plus forte, plus originale et plus puissante. Au travers de ses dessins, la transformation se suit à merveille.



CROQUIS DE PAYSAN.

On voit naître et se préciser, de feuille en feuille, ce type d'énergie tenace et continue dans lequel Meunier symbolise l'ouvrier contemporain. Chez lui, en effet, qu'on s'est plu à représenter comme le sculpteur de la pitié ; il n'y a point trace de ce lamento pitoyable et banal qui est le motif ordinaire des artistes à tendances sociales. Le prolétaire qu'il représente n'est rien moins qu'un humble, un suppliant ; il est d'une race énergique et libre ; son allure peut être douloureuse, elle n'est jamais servile. Au reste, il a fallu de la complaisance pour chercher dans les idées de revendication sociale l'inspiration du *Puddleur*, du *Débardeur* ou du *Monument au Travail*. Elle est infiniment plus haute et plus générale. Ce que l'œuvre de Meunier célèbre, ce n'est pas « la misère prolétarienne », « l'injustice de l'usine et du charbonnage

capitaliste », c'est l'éternel tragique et la noblesse de l'effort humain, dans ses formes permanentes ; *le Faucheur, le Semeur, le Débardeur*, ne nous apparaissent-ils pas dans le geste essentiel de leur labeur ?



TYPES DU PAYS NOIR.

Cette recherche de la permanence du caractère obsède l'artiste. Du premier croquis où il pose un mouvement, jusqu'à l'œuvre définitive, nous la voyons se poursuivre au travers des études successives, les unes presque minutieuses à force de réalisme, d'autres tracées à larges traits synthétiques, et le récit de ces efforts, que nous développe l'œuvre dessiné de Meunier, est parmi les plus passionnants qui soient. Il éclaire son art d'une lumière nouvelle ; il nous explique son exceptionnelle valeur, sa force d'émotion et comment il commande le respect.

Il y a dans l'art des œuvres infiniment intéressantes et qui nous touchent vivement, parce qu'elles correspondent à notre humeur momentanée, à une nuance passagère de notre âme ; nous les aimons passionnément, mais nous savons que cette passion n'est point durable, que ses objets, au bout de quelques années, nous seront indifférents, et qu'ils ne nous apparaîtront plus que comme le souvenir fané d'une émotion lointaine. D'autres nous donnent la sensation de leur valeur durable. Nous percevons dès l'abord qu'elles sont une représentation de l'humanité sous un de ses aspects permanents, qu'elles demeu-

reront émouvantes et vraies pour les spectateurs qui viendront après nous, parce qu'elles ne font pas appel à des sentiments passagers, mais à ce que l'âme humaine contient d'essentiel. Sans que nous ayons besoin d'un effort d'archéologue, nous sommes transportés par la *Victoire* de Samothrace, par l'*Aurige* de Delphes, par la frise du Parthénon, par tout cet art hellénique, qui nous représente ce qu'il y a d'éternellement jeune, d'héroïque et de guerrier, d'aventureux et de joyeux dans le cœur des hommes; de même par une cathédrale gothique, qui signifie à nos yeux la terreur de l'inconnu, l'agenouillement et l'humilité devant le mystère. C'est un sentiment analogue que nous impose l'œuvre de Meunier. Il est très actuel, très contemporain, mais il existe d'abord au point de vue de l'éternité. Il est la représentation définitive de l'humanité laborieuse, l'évocation de la lutte permanente des hommes contre les puissances naturelles, drame admirable qui est de tous les temps, mais que notre temps a vu peut-être sous un aspect plus grandiose et plus terrible que les siècles précédents. Comment cet élément de beauté s'est imposé à l'artiste, comment il s'est précisé, s'est développé, c'est ce que nous montre son œuvre dessiné. En feuilletant ces croquis poussiéreux, nous suivons pas à pas le merveilleux voyage dont nous n'avions vu d'abord que les principales étapes. Nous y avons vu d'autre part ce qu'il y a dans



MOINE EN PRIÈRE.
Étude au crayon.

l'art de Meunier de conscience laborieuse, d'effort respectueux. On a reproché au grand sculpteur le caractère sommaire de certaines de ses œuvres; ses cartons de dessins montrent que nul plus que lui n'eut le souci de la forme et le respect du modèle. Ils établissent que le caractère « esquisse », donné à certaines statues, fut volontaire et prémédité, ce dont tous ceux qui savent contempler l'œuvre d'art avaient du reste conscience. Il est souvent dangereux de pénétrer dans l'intimité du génie. Si l'on veut conserver ses admirations, il faut éviter de regarder de trop près les petits moyens des grandes œuvres, et il n'y a que les artistes vraiment supérieurs qui supportent la minutieuse analyse : personne ne peut s'y prêter plus hardiment que Constantin Meunier.

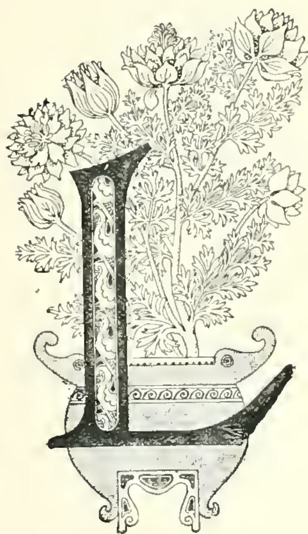
Louis DUMONT-WILDEN





EUGÈNE DELACROIX. — NYMPHE ENDORMIE.
Dessin inédit de la Bibliothèque Nationale.

UN DESSIN INÉDIT D'EUGÈNE DELACROIX



Le dessin que nous reproduisons ci-contre se trouve à la Bibliothèque Nationale, dans un des six volumes de notices manuscrites qui lui furent données, en 1850, par leur auteur, le baron de Trémont. Un portrait et un autographe sont joints à chacune de ces notices, consacrées aux personnages plus ou moins célèbres que M. de Trémont, né en 1779, avait connus à Paris ou à l'étranger, depuis la chute de l'ancien Régime jusqu'au second Empire.

Par exception, la notice sur Delacroix n'est pas due à M. de Trémont; il l'a seulement copiée dans les papiers laissés par un de ses amis, — qu'il ne nomme point, — élève de David et ennemi juré de l'art romantique : « Laubardemont, de sanglante mémoire, écrit cet auteur inconnu, disait : Donnez-moi deux lignes de la main d'un homme et je me charge de le faire pendre. Je dirai sous un tout autre rapport : Donnez-moi le moindre croquis d'un peintre et je me charge de le juger.

» J'ai besoin d'épancher une fois pour toutes ma bile sur ce qu'on a nommé la *peinture romantique*.

» Je n'ai trouvé aucun artiste qui égalât en ce genre M. E. Delacroix, aussi est-ce lui que j'ai choisi pour dire ce que je pense. »

Le croquis, dans l'idée de ce critique féroce, devait servir de « pièce à conviction ».

Mais, ajoute-t-il, « comme il y a de la bonne foi jusque dans l'indi-

gnation que je ressens en faveur de l'art qu'il outrage, j'avoue que je m'attendais à ce que son croquis serait plus barbare encore, car il l'est moins que plusieurs de ses tableaux terminés, etc. »

Après avoir copié fidèlement quelques pages de ce style, M. de Trémont lui-même porte sur Delacroix un jugement plus équitable, appuyé, du reste, sur l'autorité de Th. Gautier et de Thoré.

Le dessin dont il s'agit mesure 21 centimètres sur 21. Tout le fond, arbres, ciel et sol, est lavé à l'encre de Chine, sous laquelle transparaît la teinte légèrement verte du papier. En haut, à gauche, un rayon de soleil, indiqué par des traits de gouache, perce l'ombrage pour venir éclairer les cheveux, le bras droit, et les jambes de la femme étendue. Les parties lumineuses du corps et le visage sont également rehaussés de gouache ; les parties ombrées portent des touches de crayon vert, d'une nuance bien plus accentuée que celle des arbres ou de l'herbe, dont elles ne sont pourtant que le reflet : ce n'est plus du romantisme, c'est de l'impressionnisme, qui aurait été, sans doute, le comble de l'horreur pour l'élève anonyme de David. Enfin, dans le modelé du bras droit, de la poitrine et des jambes, Delacroix a jeté quelques traits de « terre de Sienne » qui donnent la couleur et l'animation de la vie à ce corps féminin, vu sous une sombre lumière.

En somme, toute hâtive qu'elle soit, cette esquisse n'est pas moins séduisante par la hardiesse et la vérité d'un coloris à peine ébauché que par la grâce spirituelle du dessin.

Jean CHANTAVOINE





CHRONIQUE DU VANDALISME

AVIGNON ET SES REMPARTS

Nous sommes loin d'être riches, comme l'Italie, de ces petites villes qui tout entières sont des joyaux d'art. Nous en avons pourtant de peu connues et d'admirables, mais dont les beautés tiennent plus d'un pittoresque ancien que d'un ensemble monumental. Or, il y a seulement une quinzaine d'années, nous possédions une de ces petites villes-capitales dont ni le vandalisme de la Révolution, ni les premières crises de la transformation moderne n'avaient pu compromettre encore le caractère.

Sa situation historique, unique en France, l'autonomie de son existence républicaine dès le XIIe siècle, la singularité prodigieuse de sa fortune au XIVe siècle, puis la particularité de sa longue et dolente vie de liberté jusqu'au jour de son entrée définitive dans la grande unité française, lui avaient composé une physionomie d'une originalité sans égale.

Il y a seulement quinze ans... Depuis, un étrange fléau la saccage, qui n'est point le temps ni le « progrès ». Avignon voit jeter bas, à chaque saison, quelques parties superbes de ses édifices, ou détériorer les richesses d'art qu'ils renferment. Une administration municipale insensée a rendu, par le monde, ses méfaits légendaires. Mais on n'a peut-être pas encore dit suffi-

samment tout ce que ces vandalismes ont déjà fait perdre et feront perdre à notre admiration de chefs-d'œuvre d'un art architectural dont la puissance est saisissante et dont la grâce nue et altière n'a point sa rivale en Europe.

On connaît l'action néfaste du maire d'Avignon, M. Pourquery de Boisserin, depuis les débats de la presse et surtout depuis le beau discours de M. Aynard à la Chambre des Députés, au mois de mars dernier. Nous la rappellerons tout à l'heure. Mais il faut savoir qu'il s'y prépara par une suite de tentatives incompréhensibles contre des tableaux, des fondations artistiques, des collections particulières et des monuments qui furent dégradés, compromis et ruinés, en dépit de la volonté des testateurs et de l'intérêt de la ville.

Résumons-les brièvement. Enlèvement, en 1889, de la chapelle des Pénitents noirs, d'une trentaine de tableaux, pour la plupart enchassés dans de ravissantes boiseries Louis XIV : opération si mal exécutée, que le grand tableau du sanctuaire tomba et brisa la table de marbre du maître-autel ; les boiseries de la nef restèrent longtemps dégradées. De plus, les tableaux qui devaient orner la mairie, inutilisés à cause de leurs sujets religieux et entassés dans une salle publique, furent détériorés, quelques-uns crevés. Il fallut plusieurs années pour que ces toiles, qui appartenaient au département, pussent reconquérir leur place naturelle[1].

Autre enlèvement de tableaux du musée Calvet, fondation particulière qui a ses rentes, ses propriétés inaliénables, déchargeant la ville de l'entretien onéreux d'une bibliothèque et de collections, parmi les plus belles de la province. Lors du passage à Avignon du président Carnot, M. le maire demanda à emprunter « pour deux jours » quelques toiles, afin d'orner son hôtel de ville. Et il emporta quarante et un tableaux, gardés et exposés, après le passage du Président, à tous les risques de détérioration, « jusque dans les escaliers et les couloirs ». M. Pourquery de Boisserin, condamné par toutes les juridictions, ne restitua qu'après huit ans de procès les tableaux *empruntés* au musée Calvet pour une circonstance extraordinaire[2].

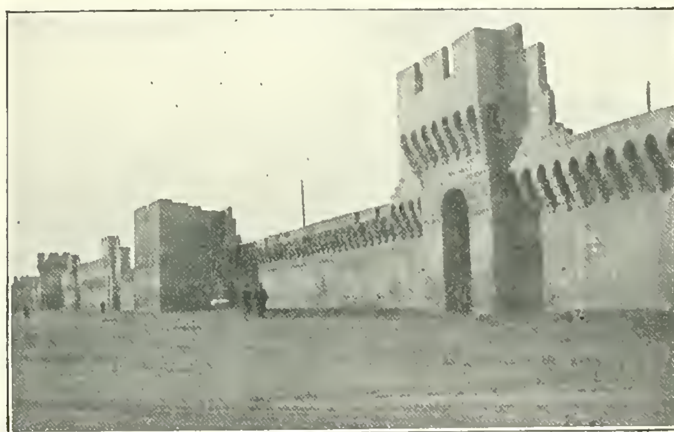
1. *Notice historique sur le musée Calvet d'Avignon*, par F. Digonnet, 2e éd. Avignon, 1901.

2. *Même ouvrage*, p. 96 et suivantes. — Il serait trop long de rapporter tous les détails de la guerre, si vaine et sans merci, livrée par le maire d'Avignon à cette institution parfaite du musée Calvet, qui mériterait une étude spéciale.

Ajoutons que les collections scientifiques ne furent pas mieux traitées. Pour hâter le déména-

Depuis dix ans, il n'est pas un don de l'État en tableaux et statues qui aille au musée. M. le maire se les fait envoyer à la mairie où, enfermés dans des cabinets particuliers, ils ne servent guère à l'éducation artistique du peuple.

Nous arrivons à la grande pensée du règne de M. Pourquery de Boisserin : la revendication par la ville en toute propriété de monuments historiques appartenant à l'État, du palais des Papes et des remparts, la démolition de ceux-ci dans leur partie sud, puis l'aliénation de leurs terrains pour contribuer du produit de la vente à la construction de nouvelles casernes et, soi disant, à la restauration du palais, débarrassé enfin des troupes qu'il abrite et qui le mutilent.



Avignon. — Vue des remparts (état actuel).

En 1895, le conseil municipal d'Avignon vota, à l'unanimité moins une voix, la démolition de toute la partie des murailles comprise entre la porte Saint-Roch et la porte Saint-Lazare, c'est-à-dire deux kilomètres !... On se souvient de l'émotion que ce vote provoqua dans toute l'Europe. Même la Commission des Monuments historiques, à ce moment-là, s'émut. Aussi, comme M. Pourquery éprouvait alors de ce côté quelque résistance, il fit subrepticement, en une nuit du mois de juillet 1896, jeter bas la porte Imbert.

Jusqu'en 1899, l'indignation soulevée par cet acte illégal arrêta la continuation du désastre. Mais entre temps, le maire fit abattre dans l'intérieur de la ville les bâtiments de Saint-Jean-le-Vieux, dont il ne reste plus, sur la place Pie, que la tour isolée, restaurée sous le second

gement scandaleux du musée Requien, « un des plus riches de province » avant cet acte barbare, des minéraux et des fossiles, recueillis jadis à grand'peine, furent *par tombereaux jetés au Rhône !*

Empire. On était tout à l'inquiétude du grand vandalisme des remparts, personne ne s'en aperçut ; cela fut fait en vingt-quatre heures. Ces bâtiments étaient peu connus, à moitié dissimulés par une sorte de halle et l'on n'eut que pendant une après-midi le loisir de les voir dégagés avant leur triste fin. Magnifiques vestiges d'une ancienne commanderie des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem qui s'y étaient établis au XIIe siècle, ils formaient un monument d'autant plus curieux que, selon la remarque de M. Aug. Canron[1], il était un des rares « dont l'architecture n'avait pas été notablement dénaturée ». Loin d'être inutile, il avait servi de casernement à des vétérans, de salle d'asile, d'école primaire, d'école communale de musique ; sa conservation, si intéressante pour l'art et pour l'histoire d'Avignon, pouvait rendre encore des services nombreux. Il avait gardé ses fenêtres à meneaux et à trilobes, ses tourelles avec leurs arcatures, et, à l'intérieur, une fort belle salle à voûte d'ogive, dont on peut voir encore le dessin sur une des faces de la tour, au point d'arrachement de la démolition ; on y remarque, en outre, des traces de fresques, avec les armoiries très visibles d'un écusson papal.

Après cet intermède, M. Pourquery de Boisserin entama sa grande entreprise. A la fin de 1900, destruction d'une seconde porte des remparts, la porte de l'Oulle, malgré un arrêté d'interdiction du préfet. Tout le monde connaît la suite : vote nouveau du conseil municipal d'Avignon, après entente avec la Commission des Monuments historiques ; condescendance inconcevable du ministère des Beaux-Arts, en vue d'une restauration du palais des Papes, véritable mirage ; théorie inadmissible des « vieux » et des « jeunes » remparts ; déclassement et abandon des « jeunes » à la ville d'Avignon ; fausses nécessités pour la ville d'agrandissement et de circulation ; ouverture, enfin, en avril et mai de l'année dernière, de deux trouées énormes, résultat de la ratification par la Chambre de la convention passée entre la ville et l'État[2].

La conclusion de tous les tours de passe-passe, de toutes les manœuvres

1. *Guide de l'étranger dans la ville d'Avignon.* 1858.

2. Toutes les feuilles publiques ont rendu compte, au fur et à mesure qu'ils se produisaient, des incidents de cette affaire. Nous rappellerons notamment, pour les détails historiques et juridiques, les courageux articles de M. André Hallays, dans le *Journal des Débats* des 1er mars, 11 juin, 13 juin, 6 juillet, 18 octobre 1901, des 3 janvier, 14 et 15 mars 1902 ; les discours de MM. Aynard, Pourquery de Boisserin, Leygues, dans le *Journal officiel* du 6 mars 1902, et le *Mémoire* (juin 1902) du comité pour la conservation des monuments d'Avignon, signé des principales notabilités de la ville.



Plan de la ville d'Avignon en 1635.

D'après la gravure de Mérian.

que demandait l'exécution d'un plan aussi fallacieux, fut qu'aux dernières élections législatives, M. Pourquery de Boisserin resta sur le carreau. Obligé, pour réussir à Paris, d'inventer des légendes extraordinaires, l'ex-député d'Avignon n'avait pu abuser plus longtemps des Avignonais.

Hélas ! les Avignonais eurent beaucoup trop tard le courage de leur opinion : le mal est fait, pour la plus grande partie irrémédiable.

Avant tout, Avignon est une roche, la Roche des Doms, dominatrice des terres et des eaux. De toutes les étymologies hasardeuses d'où son nom lui viendrait, le nom gaëlique d'*Aouenion* enchante, qui signifierait « souveraine des eaux ». Elle commande au fleuve qui l'entoure, elle commande de toutes parts aux terres illimitées.

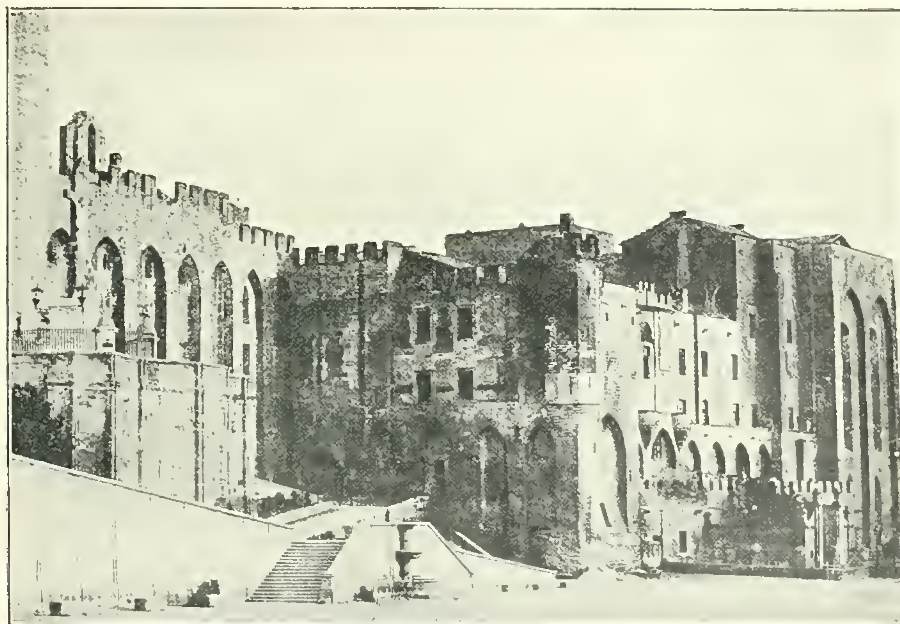
On comprend que des papes errants s'y soient arrêtés, affirmés, l'aient choisie comme piédestal de leur universelle puissance, n'aient voulu pour leur demeure qu'allonger sa forteresse. Car c'est ainsi qu'apparaît le palais des Papes, quand tout d'un coup on le découvre, de la côte languedocienne, au delà du Rhône. Cet aspect est moins sensible peut-être aujourd'hui, que le plateau du rocher disparaît sous les frondaisons touffues de sa promenade ; mais jadis, lorsque le roc était nu, couronné en outre d'un château fort, c'était comme un seul bloc à pic prodigieux.

Et c'est la première impression qui vous prenne : on veut approcher du colosse, on ne veut rien voir d'autre ; on grimpe à l'un des flancs du roc les petites ruelles du vieux quartier de la reine Jeanne et on débouche tout d'un coup de l'ombre devant les éclatantes, écrasantes murailles du palais.

La sensation de grandeur qui vous saisit à la vue soudaine du monument est une des plus émouvantes qui se puisse éprouver. Elle ne s'allie dans nos souvenirs à aucune autre ; cette grandeur a une hauteur, une massivité nue et droite, une spiritualité austère et comme un dédain de tout ce qui n'est pas la seule assurance de sa force, qui vous laisse stupide et confondu. Remarquons que l'immense maison romaine du Vatican, sans aucun rapport avec le palais d'Avignon, offre ce même aspect de simple masse, cette volonté de dépouillement extérieur, quoique dans un sens tout opposé de secret et d'effacement.

Cette simplicité puissante est loin d'être aride, elle n'est pas monotone

non plus ; son développement sur un espace de quinze mille mètres carrés, bien que régulier dans son ensemble, est sans cesse sortant, rentrant, heurté sous le septennaire de ses tours inégales, à la fois gigantesques et trapues. D'abord, toute la masse s'étage par larges plans, suivant les pentes du rocher; ses assises à nu ont les ressauts du roc fruste où elles s'appuient, et des ressauts imprévus brisent de même la crête des murs.



Avignon. — Le palais des Papes avant la démolition de l'entrée fortifiée.

Depuis la plus haute tour de la Campane, dressée comme en sœur gardienne de la tour de Notre-Dame-des-Doms, les façades descendent par décrochements qui çà et là se rehaussent et qui s'avancent aux angles par d'épais avant-corps, mais sans jamais une ligne qui contrarie l'impression de cet ensemble cubique formidable. Et cette masse rase est extraordinairement vivante. D'où tient-elle donc sa vie, puisque aucune de ses inégalités ne fait intervenir une ligne nouvelle ? C'est que sa régularité même est sans cesse irrégulière, qu'aucune tour n'est vraiment carrée, aucune ligne vraiment droite. « On est frappé, dit Mérimée dans ses *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, de l'irrégularité choquante de toutes ses parties... Les

fenêtres n'observent aucun alignement, on ne rencontre pas un seul angle droit... »

Choquante, non, car œuvre de cinq papes, depuis 1316 jusqu'à 1370, et d'un plus grand nombre d'architectes qui eurent chacun leur plan, le « Palais Apostolique », ainsi qu'on le dénommait jadis, garde, à travers tous les hasards de ses constructions successives, la plus imposante unité.

Le singulier caractère de cette unité, comme de sa variété même, il le doit aux immenses ogives des puissants contreforts qui soutiennent ses murailles. Les dimensions colossales de leurs arcs forment les seules lignes qui, avec celles de quelques étroites ouvertures primitives, rompent de leurs courbes les faces de toute cette carrure. Entre les contreforts, les murailles se creusent de leur épaisseur; c'est que les grandes ogives ne sont pas autre chose que de vastes mâchicoulis isolés des murs mêmes par un vide de près de 0m50. « Au sommet de l'arc, et entre cet arc et la construction, se trouve un corbeau qui relie les mâchicoulis au mur principal et qui sépare ainsi en deux parties l'espace réservé aux projectiles[1]. » Du chemin de ronde on pouvait jeter des blocs et des poutres entières. Étrange dissimulation de défense de ces ogives, qui semblaient ne monter de la base jusqu'au faîte à créneaux, que pour alléger, élancer, orner la masse géante !

Moins palais que forteresse, et moins forteresse indépendante que donjon prodigieux lié par l'escarpement du roc au développement d'autres murailles, cette masse, avec la Roche des Doms, touche aux remparts.

La tête des remparts, le fermoir, pour ainsi dire, contre la grosse boucle de la Roche et du Palais, est le châtelet construit à la tête du pont Saint-Benezet. Il fut élevé par Clément VI, qui commença ainsi vers 1342 la construction de l'enceinte; mais, à droite et à gauche du châtelet, il l'étendit peu, la terminant au rocher d'un côté, et de l'autre à la tour Langlade, l'une des trois seules tours rondes de l'ouvrage.

Son successeur, Innocent VI, fut, sous la direction de Ferdinand de Heredia, grand prieur de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, le vrai constructeur des remparts; il laissa toutefois la ville sans clôture, le long du Rhône, entre cette tour Langlade et la porte Saint-Dominique, sur une

1. *Une Visite au palais des Papes d'Avignon*. L. Duhamel.

distance de 700 mètres. On trouvait alors la protection du fleuve suffisante ; cette partie fut donc élevée la dernière par Urbain V, plus de vingt ans après les premiers travaux. C'est surtout cette partie que M. Pourquery de Boisserin appelle les « vieux » remparts !...

Trois sortes de fléaux éprouvèrent l'enceinte jusqu'à nos jours : l'inondation, les guerres, le vandalisme.

Dès la fin de l'année 1359, une inondation de la Durance détruisit une



AVIGNON. — LA PORTE IMBERT AVANT SA DÉMOLITION.

des nouvelles portes ; et dès 1446, on répara des tours qui avaient subi diverses atteintes des sièges contre l'antipape Benoît XIII. Le futur pape Jules II, Julien de la Rovère, légat et archevêque d'Avignon, entreprit, à la fin du XVe siècle, la restauration complète des murailles ; il l'acheva avec magnificence et les Avignonais le remercièrent de ce qu'il « avait rendu superbes les murailles dont la ville était entourée[1] ».

A la fin du XVIe siècle, lors des guerres de Religion, elles furent de nouveau remises en état et ne cessèrent depuis d'être entretenues jusqu'à la veille de la Révolution.

1. Arch. mun., 1er juin 1493. — Digonnet, *les Remparts d'Avignon* (*Le Courrier du Midi*, 1896).

Le vandalisme date déjà de cette époque. Il commença par la destruction de toutes les armoiries et inscriptions qui ornaient un grand nombre de portes et de tours. A la porte Saint-Michel, il y avait jusqu'à vingt armoiries. Mais bientôt la Convention ayant ordonné la démolition des remparts, tout le crénelage entre les portes Saint-Michel et Saint-Lazare fut jeté à terre, et le conseil municipal eût continué son œuvre, si les tours n'avaient été habitées et si les habitants n'avaient refusé d'en sortir. Pendant qu'on examinait leurs droits, le temps passa, jusqu'au jour où, en 1795, l'État réclama la possession des remparts comme faisant partie du domaine national, et, Avignon ayant été classée place de guerre, l'État se mit à reconsolider ce qu'il avait poussé à détruire.

En 1832, la ville n'était plus place de guerre, bien que l'enceinte appartînt comme toujours à l'État. Il y eut moins de surveillance, et pendant une administration communale provisoire, on abattit tous les créneaux de la porte Saint-Lazare au Rocher! On se servit des pierres pour réparer des berges [1].

La grande inondation de 1856 démontra aux Avignonais de quelle protection efficace ils étaient redevables à leur enceinte. Les eaux renversèrent soudain, une après-midi, la muraille entre les portes Saint-Dominique et Saint-Roch; par une large brèche elles se précipitèrent; toute la ville fut envahie, et c'est par la brèche que, venant la visiter, Napoléon III y pénétra en bateau.

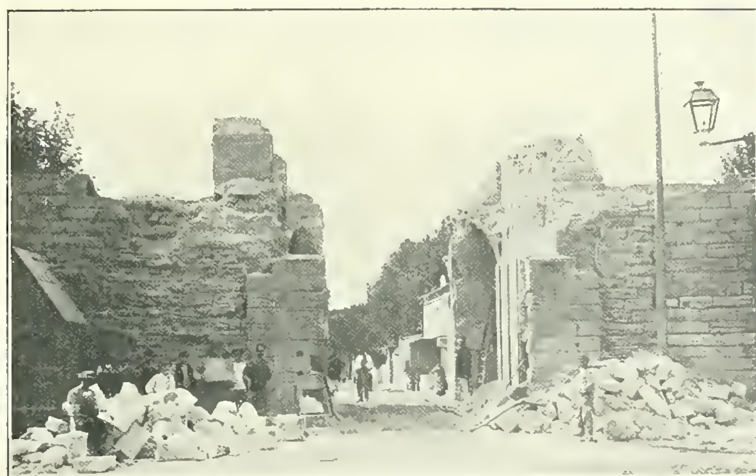
Une restauration générale fut résolue. Le 3 juillet 1860, un décret était signé, autorisant les travaux de défense de la ville d'Avignon contre les inondations, « en mettant à profit l'enceinte des remparts et la rétablissant dans son état primitif ». On s'occupa avant tout de la défense proprement dite. Les murs furent doublés intérieurement, à la hauteur des plus fortes inondations, « par un épais contre-mur en pierre dure, dont la base élargie en talus donnait désormais au vieux rempart une force de résistance à toute épreuve [2] ». Ce fut l'œuvre des Ponts et Chaussées. Viollet-le-Duc dirigeait la restauration architecturale, qui ne fut effectuée que de la brèche au-dessous de la porte Saint-Roch à la porte Imbert, et partiellement.

1. Digonnet, *les Remparts d'Avignon*, *loc. cit.*
2. Digonnet, *loc. cit.*

Tels étaient les remparts d'Avignon, lorsque M. Pourquery de Boisserin entreprit son action néfaste. Il fallait en exposer une rapide histoire pour mieux en comprendre la beauté.

Quand on vient de descendre du palais des Papes dans le saisissement d'une si hautaine grandeur, pour suivre les remparts le long du Rhône, on est d'abord médiocrement surpris.

Plus rien de cette puissance formidable, et au souvenir des splendides



Avignon. — La Porte Imbert après sa démolition.

murailles d'Aigues-Mortes, de Carcassonne ou de Nuremberg, vous restez à attendre un moment que les vieilles pierres vous répondent. Elles ne semblent pas vouloir dire grand'chose. Vous vous trouvez en face d'un mur bas, du mur le plus bas que vous ayez vu pour un rempart. Le donjon, là-haut, semble avoir pris toute la force, comme assuré de se suffire à lui-même et de suffire à tous. Au troupeau des petites maisons provençales menues et tassées le berger confiant semble n'avoir voulu que fermer le bercail d'une barrière.

Il y a quelque vérité dans cette impression, quoiqu'il ne faille pas la pousser trop loin, car la hauteur des murs est dissimulée par la terre des fossés, comblés aujourd'hui, qui avaient une profondeur de quatre mètres,

et par l'exhaussement des boulevards. Quand même, des sondages révélèrent que l'élévation totale des murs ne dépassait pas douze mètres, non compris le crénelage, c'est donc tout juste un peu plus de huit mètres qui dressent leur défense devant vous.

Mais ces murailles vous apparaissent alors comme une œuvre de la grâce la plus charmante, comme une des plus coquettes ceintures dont une ville puisse se serrer. Le président de Brosses, sur le chemin de l'Italie, les admire d'une manière qui ne lui est point fréquente pour ces sortes d'ouvrages d'un temps barbare. « Aucune ville d'Europe n'a de murailles de la beauté de celles-ci, écrit-il ; elles sont toutes de pierres de taille, égales, crénelées, garnies de redans et de mâchicoulis dans tout le pourtour, et de cinquante pas en cinquante pas, de tours pareilles et assortissantes. »

Elles présentent, en effet, des détails d'architecture uniques, et dont l'emploi varié est d'une élégance singulière ; plusieurs sont empruntés au palais des Papes ; ces murailles sont bien nées de lui, comme des filles jolies et fines d'un père magnifiquement grave.

Leur principale caractéristique est la ligne des consoles formant mâchicoulis qui, avec les créneaux, suivent la crête des courtines. Ces consoles soutiennent le crénelage en galerie surplombante. Faites de cinq à six modillons accolés, avançant l'un sur l'autre, et chaque arrondi surmonté d'un petit espace droit comme une raie qui l'allège de l'ombre supérieure, elles sont séparées les unes des autres par d'étroites arcatures en séries d'ogives ou de cintres.

Le pur, le moelleux dessin de leurs consoles allongées, le relief de leur encorbellement, leur rang pressé comme des franges sous les broderies à jour des créneaux, des meurtrières et des merlons, donnent à ces militaires murailles une élégance presque féminine. Malheureusement, elles ne les gardent pas sur tout le parcours. De la porte Saint-Dominique à la porte Saint-Michel, et de la porte Imbert à la porte Saint-Lazare, les mâchicoulis furent supprimés lors de la grande restauration de la fin du xve siècle, et remplacés par une simple ligne de pierres denticulée. L'usage naissant alors de l'artillerie rendait ce mode de défense superflu.

Trente-cinq tours, et cinquante-six « tourettes », moins hautes et moins saillantes, flanquent les quatre mille six cent cinquante mètres des

remparts. Ces tourettes carrées, généralement au nombre de deux, qui, entre seize et vingt-cinq mètres de distance, séparent les tours, constituent le grand motif original des fortifications avignonaises. Par quatre ressauts, les merlons des courtines montent à leur sommet, dissimulant de chaque côté un petit escalier qui relie le chemin de ronde à leur crénelage. Ces tourettes ainsi accompagnées semblent laisser pendre le long de leur gracieuse personne les plis d'un châle, et la manière dont elles se dressent, mouvementant de place en place le dessin des murailles, est du plus joli effet. Puis, tandis que les tours largement débordantes restent massives et pleines, les tourettes, plus liées à la maçonnerie d'une moindre épaisseur, présentent le creux d'une fausse porte, ronde ou ogivale. Or, ces fausses portes dissimulent, comme les gigantesques arcatures du palais des Papes, de vastes mâchicoulis ; elles s'apparient à ces colossales ogives, elles marquent la filiation, elles achèvent l'unité rigoureuse du palais et des remparts.

Les murs, à l'endroit des tourettes, offrent vraiment à nos yeux une complète figure de beauté, harmonieuse et surprenante. Allégée par sa longue ogive, dont la pointe de l'arc joint la hauteur de celles qui ferment les petites ogives des courtines, la tourette rejette un mètre plus haut l'alignement des fines consoles qui soutiennent son garde-corps. Les consoles d'angles sont allongées de deux modillons, allongements qui correspondent avec bonheur aux pentes ressautantes des côtés. Entre les ombres savoureuses des encorbellements et des saillies, la construction s'équilibre par des plans variés, si heureux qu'on en souhaiterait de semblables à l'architecture de plaisance la plus raffinée.

Si de fausses portes creusent les tourettes, caractéristique non moins particulière, les vraies portes de la ville s'ouvrent à travers les tours, des tours plus larges et plus épaisses. Il n'en était presque jamais ainsi dans les enceintes fortifiées du nord, ou même dans celles du midi qui relevaient du domaine royal, comme Aigues-Mortes, ou, en face d'Avignon même, Saint-André-de-Villeneuve. La porte, percée dans le mur courant, était flanquée de deux tours rondes protectrices, qui débordaient complètement le rempart et en brisaient la ligne. Ici, cette ligne reste unie et simple, sans complications de défenses. Mais des sept portes anciennes qui pouvaient témoigner de leur nature, quatre avaient été refaites au XVIIIe siècle

dans le goût de cette époque (dont la porte de l'Oulle, détruite par M. Pourquery de Boisserin), et il en restait trois — l'une entièrement réédifiée par Viollet-le-Duc — avant que le maire d'Avignon n'eût mis bas la porte Imbert. Il ne demeure donc que la porte Saint-Lazare, qui date du temps, restaurée par M. Revoil.

Sur ses faces extérieures, la porte Imbert était admirable. Seule elle n'avait pas été touchée, et elle commandait une partie des remparts qui avait gardé aussi sa physionomie primitive. C'était un des plus beaux morceaux de l'enceinte, et le vandalisme de M. Pourquery fut un véritable forfait contre une œuvre unique.

La plupart des tours ne sont plus aujourd'hui que des blocs dégradés ; elles sont loin d'atteindre les $4^{m}50$ au moins dont elles dépassèrent les courtines. Autrefois, elles étaient couvertes d'une toiture très basse au dessous du crénelage ou d'une petite plate-forme dallée, surtout lorsque cette plate-forme devint nécessaire à l'installation des pièces d'artillerie. Lors des guerres de religion, « [en 1595, on fit mettre de petites cloches sur chaque tour où il y avait sentinelle[1] ». Et ainsi, jusque par les tours de ses remparts, Avignon méritait le surnom de « ville sonnante ».

Deux côtés de l'enceinte présentent, par leur situation, un caractère absolument opposé.

Le long du Rhône, à la promenade de l'Oulle, derrière les ormes en quinconces, les murailles passent mystérieuses. On croirait découvrir d'entre les ombres végétales les abords en ruines d'une cité perdue. En certains coins, sous les arbres, un ruisselet coule à travers les décombres des créneaux tombés. On ne sait plus rien, on ne voit rien de la ville, on est dans les feuilles et les pierres. Le fleuve, çà et là, luit derrière les branches. A cet endroit, le mistral souffle presque toujours, la bise pénètre, une fraîcheur monte des eaux, des herbes et des ruines. Où est-on ? aux approches de quelle nécropole oubliée ? un nuage blanc révèle la route quotidienne.

Mais à suivre les remparts du nord au sud, vous êtes arrivé au cours Saint-Michel, planté depuis 1682 et depuis lors la promenade d'hiver des citadins. Avant la brèche ouverte, en avril dernier, entre la porte Saint-Michel et la porte Imbert, on jouissait, le long de ce cours, de la plus belle

1. Digonnet, *les Remparts d'Avignon*, *loc. cit.*

perspective des murailles, — vraies murailles d'Orient, affinées et dorées comme d'un perpétuel soleil hellénique. Elles s'élèvent en pleine lumière, dégagées; le rang des arbres ne suit que le bord de la route. On embrasse d'un regard la ligne sans fin des pierres chaudes, leur profil net et délicat. Nul effet d'écrasement, de grandeur fruste; les murs sont, comme les murs grecs, de proportion humaine; nuls bossages rudes, trop militaires; les pierres régulières, lisses, sont aussi soigneusement jointes que pour les



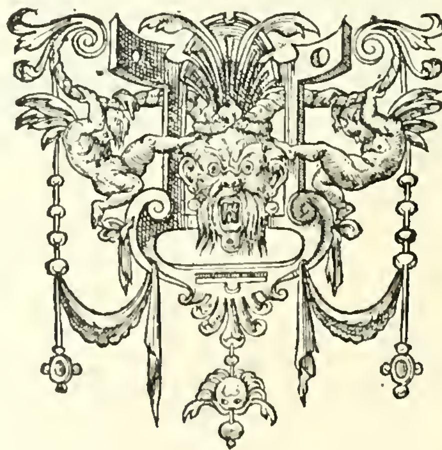
Avignon. — La Commanderie de Saint-Jean aujourd'hui démolie.

parements d'un temple. On est très loin des fossés pittoresques et feuillus de Nuremberg, où tombent les tours barlongues, coiffées de leurs toits coniques, très loin de la sévérité grandiose et désolée des remparts d'Aigues-Mortes, qui mirent leur solitude dans les eaux salines; ce sont des murailles souriantes où les petites consoles aux amortissements arrondis alignent comme des fruits sur des espaliers de soleil. Seul endroit d'Avignon où ne se glisse pas l'aigreur du mistral, la vue charmée d'une suite de lignes pures augmentait le charme de la promenade, — lignes composées et unifiées, telles que devait les comprendre un grand-maître de l'ordre de

Saint-Jean de Jérusalem continuant la tradition architecturale du Temple. Courtines, tours et tourettes et les escalades périodiques du crénélage disent le souci du trait précis, sobre et droit, de l'ordre carré aimé de l'Orient classique au développement à peine byzantin. Viollet-le-Duc, de ce côté, n'avait réparé quelques pans que juste ce qui était nécessaire pour éviter qu'une déformation du temps rendît l'ensemble méconnaissable. Mais les marques des tâcherons du XIVe siècle, partout encore visibles sur les murailles, témoignaient de leur vieillesse dorée et de leur beauté authentique.

D'un coup de pioche, M. Pourquery de Boisserin a détruit cet ensemble sans pareil, déjà rompu par le trou béant de la porte Imbert. Une large brèche au portail Magnanen laisse le mistral balayer, sur le cours Saint-Michel, avec les feuilles des platanes, la joie de nos yeux et la gloire d'une ville.

Robert de SOUZA



Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

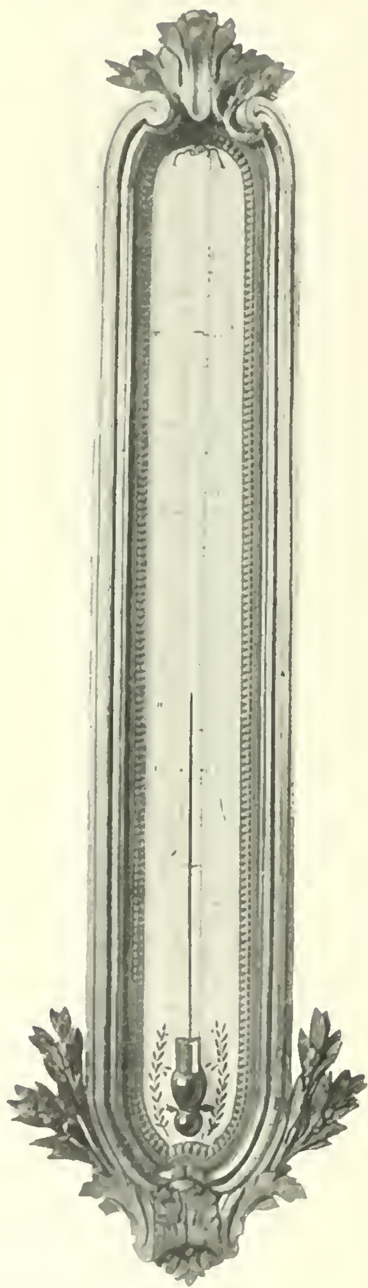
L'ANTIQUAIRE DE L'ILE SAINT-LOUIS



CHIEN EN PORCELAINE DE SAXE.
Base en bronze (époque Louis XV).

Déjà, les collectionneurs préparent leurs armes, leurs armes d'or, les musées riches puisent largement dans leurs trésors et les musées pauvres — il y en a — soupèsent leur cagnotte avec anxiété, car voici que les temps sont proches de la grande bataille à coups de billets bleus. Dans quinze jours, commencera la vente des collections de Mme Camille Lelong, la vente annoncée *urbi et orbi*, la vente dès longtemps espérée par les amateurs du monde entier, et que tout contribue à rendre sensationnelle, depuis sa composition jusqu'aux circonstances qui l'ont amenée. Mais, ne nous laissons pas éblouir prématurément, et avant de parler de ces œuvres d'art qui « ne passeront pas sous le feu des enchères » — suivant la formule d'usage — sans exciter bien des convoitises, il nous faut dire un mot de leur provenance.

Depuis nombre d'années, il y avait dans l'île Saint-Louis une sorte de



THERMOMÈTRE.
Bronze doré (époque Louis XV).

musée privé bien connu des amateurs : un musée sur le quai de Béthune, dans ce coin paisible et désert qui semble un quartier aristocratique de petite cité provinciale transplanté au cœur de la grand'ville, la rencontre ne manquait pas d'imprévu, mais, pour singulière que parût la maison, elle l'était moins encore que la propriétaire. Installée, en effet, dans un bel hôtel particulier du XVIIIe siècle, celle-ci se montrait d'abord difficile et nullement soucieuse de vendre le moindre de ses bibelots! Aussi bien, il n'en avait pas toujours été ainsi, et il ne manque pas de collectionneurs parisiens pour se rappeler l'accueil aimable et le sourire engageant de la belle Mme Boisse, devenue plus tard Mme Camille Lelong. Grâce aux charmes de sa personne, joints à un « flair » merveilleux, à une grande habileté en affaires, à un talent exceptionnel pour dépister les belles choses, l'antiquaire avait vu sa situation prospérer rapidement ; aussi, quand elle se fut faite ermite, à la façon du diable vieillissant, elle put se permettre la fantaisie de damer le pion à quiconque se présentait pour lui disputer une pièce rare, et, une fois l'acquisition réglée, de faire la sourde oreille aux offres les plus alléchantes. Comme elle achetait beaucoup, et qu'elle payait cher et bien, l'hôtel Rouillé de Meslay, où elle s'était installée, avait vu peu à peu ses vastes pièces, dont plusieurs sont encore décorées de leurs magnifiques boiseries anciennes, se transformer en magasins — magasins pittoresques, c'est le cas de le dire, encombrés et mal ordonnés, où les plus beaux spécimens des objets d'art de toutes les époques et de toutes les catégories semblaient s'être donné rendez-vous.

Au milieu de cet amoncellement de chefs-d'œuvre, Mme Lelong vivait seule, et comme elle avait la réputation de montrer peu d'empressement à recevoir les visiteurs et de « surfaire » effroyablement sa marchandise, rares étaient ceux qui passaient le porche du vieil hôtel du quai de Béthune, et plus rares encore ceux qui, l'ayant passé, arrivaient à conclure une affaire : ceux-là, en sortant, affichaient un air vainqueur, assez analogue — il est permis de le supposer — à celui que devait avoir Hercule quand il rapporta les pommes d'or du jardin des Hespérides, à cette différence près, toutefois, que le demi-dieu n'avait eu qu'un dragon à tuer, pour arriver à ses fins — exploit banal quand on a l'habitude — tandis qu'il avait fallu au collectionneur valeureux le courage de saigner à blanc son escarcelle, un geste auquel on ne s'accoutume jamais tout à fait.

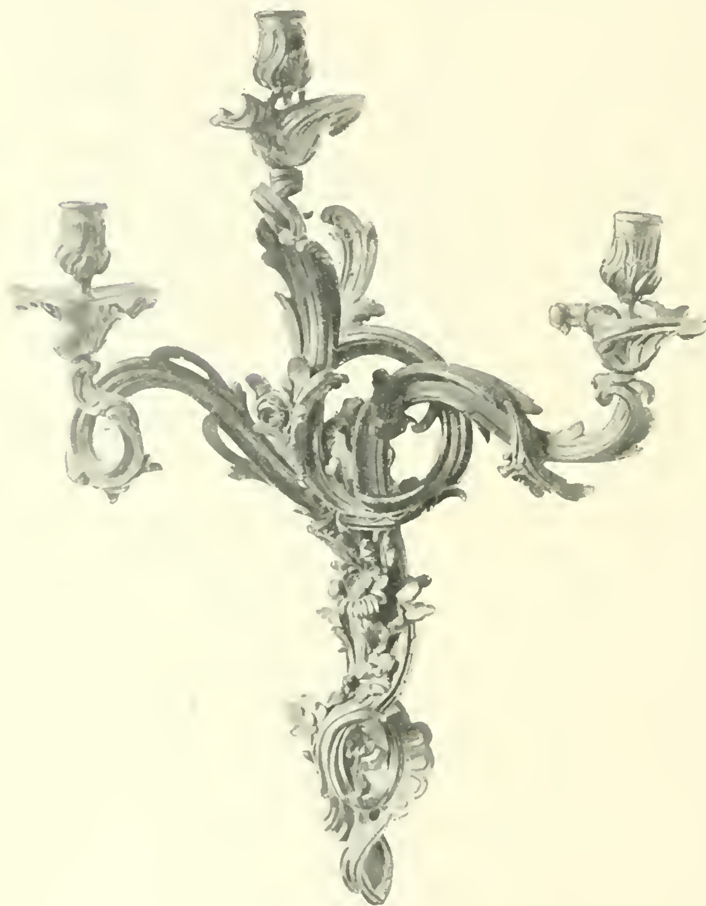


Pendule en porcelaine tendre.
Figures et ornements en bronze doré.

Mme Lelong thésaurisait donc. Phénomène extraordinaire, la marchande avait disparu, pour céder le pas à la collectionneuse ; l'unique souci d'entasser des merveilles avait tué en elle le sens des bonnes opérations. Et puis, l'avarice était venue aussi, l'avarice bientôt légendaire, et qui devait jouer à la pauvre femme un suprême et vilain tour, si l'on en croit la légende. Comme elle n'entendait pas s'imposer les frais énormes qu'aurait nécessités l'assurance de ses collections — elle ne les estimait pas à moins de vingt millions ! — Mme Lelong ne souffrait aucun foyer dans son hôtel et supportait les froids les plus rigoureux pour éviter les dangers d'incendie. A de telles imprudences, une femme de

soixante ans joue sa vie, et voilà comment l'antiquaire du quai de Béthune mourut, l'année dernière, des suites d'une pneumonie.

Or, quand les exécuteurs testamentaires pénétrèrent dans la demeure silencieuse, leur émotion fut comparable à celle que ressentirent M. Georges Cain et ses collaborateurs en ouvrant les portes de ce mystérieux hôtel du quai du Havre, à Rouen, où les frères Dutuit avaient, eux aussi, entassé pêle-mêle leurs inestimables collections : c'était le même fouillis d'œuvres de choix, le même bric-à-brac de haut goût. Tableaux, meubles, sculptures, tapisseries et objets de vitrine ; l'antiquité, le moyen âge, la Renaissance, le XVII[e] et le XVIII[e] siècle : une fortune gisait là, lentement amassée, jalousement défendue. Et le souvenir des frères Dutuit, évoqué par toutes ces coïncidences, s'imposait avec plus de force encore quand on se rappelait les dernières volontés de M[me] Lelong, que l'on a eu la pieuse pensée d'inscrire, comme l'épigraphe par excellence, à la première page du catalogue de sa vente :



BRAS-APPLIQUE.
Bronze doré (époque Louis XV).

« J'institue pour ma légataire universelle la Société des Artistes musiciens fondée par le baron Taylor... »



LA FEMME AU MANCHON

Revue de l'Art ancien et moderne

Voilà pourquoi l'on vend. Reste à dire ce que l'on va vendre.

Jamais, sans doute, depuis la dispersion de la collection Spitzer, il n'aura été donné de voir passer sous le marteau d'un commissaire-priseur un aussi parfait ensemble d'objets d'art, et jamais objets d'art plus « au goût du jour » n'auront trouvé un moment meilleur pour réaliser leur maximum d'enchères. A feuilleter le catalogue, en effet, on croit parcourir le livret d'une exposition rétrospective, judicieusement composée de tout ce qui peut synthétiser, en œuvres de valeur, l'art splendide du grand siècle, et surtout l'art brillant, riant, joli, léger, l'art enchanteur du siècle aimable par excellence.

Magie des mots ! Mystère des modes ! N'aurait-elle eu que cette seule série « dix-huitième », la vente Lelong n'en serait pas moins un de ces événements qui font époque dans l'histoire de la curiosité. Toutefois, il n'est pas sans intérêt de rappeler que, si les quinze vacations auxquelles nous allons assister nous offrent ainsi des séries en quelque sorte épurées, une première vente d'objets de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance a eu lieu, au mois de décembre dernier, vente d'entrée de jeu, destinée à mettre les amateurs en haleine et qui a réalisé la bagatelle de 930.000 francs. Ceci méritait d'être redit, car on a la mémoire courte quand la mode parle, et pour l'instant, le XVIIIe siècle a parlé, qui est la mode — que dis-je ? — la folie du moment.

On a coutume de voir dans les Goncourt les précurseurs de cette remise en vogue : de fait, depuis tantôt vingt-cinq ans qu'ils ont ressuscité l'époque dans leurs études sur l'art et la société de ce temps, le mouvement est allé s'accentuant d'année en année. L'auteur de *la Maison d'un artiste* s'était efforcé d'en pénétrer les causes ; il avait voulu voir un motif à cette généralisation du « collectionnisme » dans la tristesse des jours actuels et l'incertitude des lendemains ; il prétendait rattacher nos goûts « à des soucis et à des préoccupations qui poussent, comme à la veille d'un déluge, les désirs et les envies à se donner la jouissance immédiate de tout ce qui les charme, les séduit, les tente : l'oubli du moment dans l'assouvissement artistique ».

L'oubli du moment ! Est-ce la coupe géométrique de nos habits qui nous pèse, ou leur couleur triste ? Avons-nous, sans l'avouer, la honte de nos meubles « art nouveau » ? Nos artistes, dans leur farouche amour de la

vie, nous font-ils regretter les délicieux rêveurs d'antan? Et n'est-ce pas en vérité l'oubli du moment, qui nous pousse irrésistiblement vers les charmants falbalas, vers les décors gracieusement chantournés, les bergeries de contes bleus, les conversations galantes, les danses aux figures lentes et réglées? Oui certes, puisqu'une joie communicative est dans tout cela qui nous séduit et nous console.



Tasse.
Porcelaine tendre de Vincennes (1753).

Mais, à cet « emballement » sur le XVIIIe siècle, il faut encore trouver une raison, et celle-là d'une tout autre philosophie! Depuis quelques années, l'Amérique a pris sur le marché de la curiosité du vieux monde une place prépondérante : les collections d'outre-mer se sont formées promptement; à coups de millions, on a drainé de l'autre côté de l'eau nombre de pièces uniques, et tout récemment encore les journalistes agitaient la question du « *trust* des chefs-d'œuvre ». Or, au cours de cette chasse à outrance, les œuvres d'art appartenant au XVIIIe siècle furent l'objet d'enchères d'autant plus élevées qu'elles étaient plus à la mode, et les prix montèrent, montèrent, inouis, insensés : à la vente Mulbacher, en mai 1899, une miniature de Hall atteignit jusqu'à 60.000 francs; la même année, un ameublement de salon d'époque Louis XVI, recouvert en tapisserie de Beauvais et provenant du château de Valençay, était adjugé 318.000 francs; et il n'y a pas un mois, à Londres, on payait 50.000 pour un vase en vieux Sèvres. Ce sont là des chiffres pris au hasard, sensationnels hier et que les enchères de demain vont sans doute éclipser.



Sucrier.
Porcelaine tendre de Vincennes (1753).

Parlons d'abord des peintures. Les plus récentes indications sur les tableaux des maitres français du XVIIe et du XVIIIe siècle nous ont été fournies par la vente Mniszech, faite au mois d'avril 1902; encore que

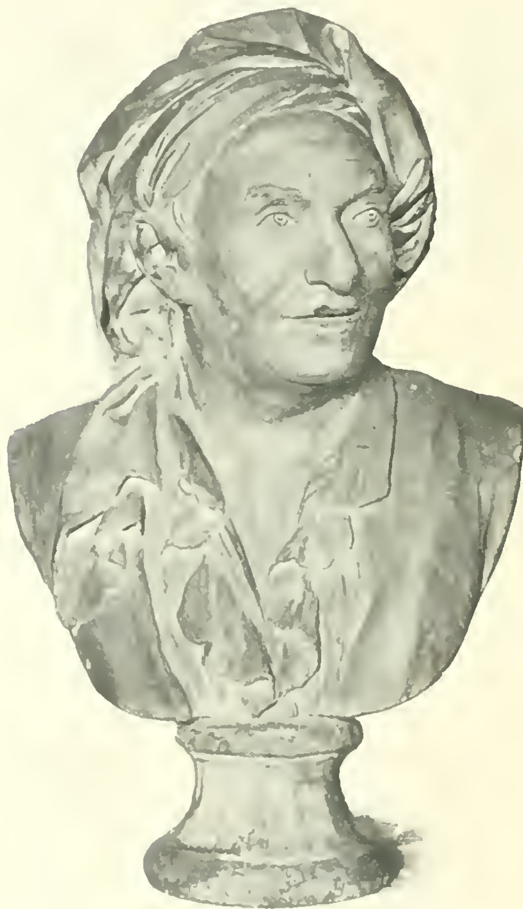
certaines toiles ne fussent pas de toute première qualité, l'ensemble y tint fort dignement sa place; c'est dire que les compétiteurs ne manqueront pas pour les portraitistes, les paysagistes et les décorateurs de ces époques, représentés ici par plus d'un grand nom.

Étant donné le goût du jour, le portrait d'*Anne d'Autriche*, en costume de veuve, robe noire, avec col et manchettes de dentelles, par Philippe de Champaigne, risque fort de se voir délaissé pour des œuvres moins sévères, comme la *Duchesse d'Orléans* ou la *Marquise du Châtelet*, par Largillière. La magistrale peinture que celle-ci! Le visage souriant de l'amie de Voltaire, sa poitrine découverte, sa robe de satin blanc ornée d'un somptueux bijou, le manteau lie de vin jeté sur ses épaules, tout y est traité avec cette habileté spirituelle dont le maître est coutumier. On remarquera aussi un *Portrait de fillette*, par Cuyp, daté de 1637; une série de portraits des enfants de Louis XV (*Mme Adélaïde*, *Mme Victoire*,



GIRANDOLE.
Bronze doré (époque Louis XV).

Mme Louise-Élisabeth, le Dauphin), par Nattier ; une joyeuse et toute froufroutante *Femme au manchon*, de l'école anglaise, pour laquelle on n'a point proposé d'attribution hasardeuse, ce qui ne lui enlève rien de ses qualités ; enfin, parmi plusieurs œuvres de Drouais, le portrait de l'artiste et celui de sa femme, tous deux présentés dans de riches cadres sculptés.



GOIS. — BUSTE EN TERRE CUITE (1760).

Une belle tête d'homme par Rembrandt, et deux portraits par Rigaud, sont également à tirer de pair. Extrêmement opposées comme composition, ces deux peintures de Rigaud : l'une représente *François Gigot de La Peyronnie*, premier médecin de Louis XV, en habit de velours bleu, assis sans pose et dissertant sans prétention, un visage de philosophe malicieux ; l'autre, *Louis de la Tour d'Auvergne, comte d'Évreux*, en armure et appuyé sur son bâton de commandement, l'air du plus brave et du plus impertinent petit-maître, le sourire le plus suffisant et l'attitude la plus provocante. Du même Rigaud, un *Portrait de femme*, avec encadrement de fleurs peint par B. Monnoyer, et de J.-B. Oudry, outre plusieurs « portraits de chiens », le *Portrait d'un garde-chasse*, accompagné de deux chiennes de la meute royale.

Les paysages sont en petit nombre, et, après *le Moulin de Charenton*,

de Boucher, il n'y a guère à mentionner que le joli *Moulin a eau*, de J.-L. de Marne, auquel on peut joindre *la Douane*, une petite toile de Lépicié, qui dénote autant de justesse dans l'observation des détails que de sens du pittoresque dans la mise en scène.

La peinture de genre, triomphe du XVIIIe siècle, ne saurait manquer ici : Boucher, avec *les Pêcheurs chinois*, peints pour Mme de Pompadour et provenant du château de Bellevue, et *la Marchande d'œufs*, Fragonard avec *l'Amour vainqueur*, Hilaire avec *les Saltimbanques au château*, Boilly enfin avec *le Prélude* et *la Cage inaccessible*, en sont les représentants les plus autorisés.



Brûle-parfums en laque du Japon.
Monture bronze doré (époque Louis XV).

J.-B. Huet figure dans cette collection avec des peintures badines comme les *Jeux d'enfants* et *le Retour du berger*, et Christophe Huet, avec une décoration de salon, de quatre panneaux à sujets galants inspirés des *Quatre Saisons*, et décors d'arabesques, que sa légèreté et sa fantaisie permettent de comparer au célèbre *Salon des Singes* de l'Imprimerie nationale. D'autres décorations d'intérieurs ne sont pas moins dignes d'attention : témoins les quatre panneaux par Le Brun : *Europe*, *Afrique*, *Asie*, *Amérique*,

figures allégoriques et arabesques sur fond d'or : un plafond par Claude Audran ; sept panneaux de salon, attribués successivement à Fragonard, puis à Leriche ; enfin dix pièces ravissantes, peintes par G. van Spaendonck, en 1776, sur les ordres du comte d'Artois, pour le boudoir de la Duthé, et qui proviennent de la vente Double.



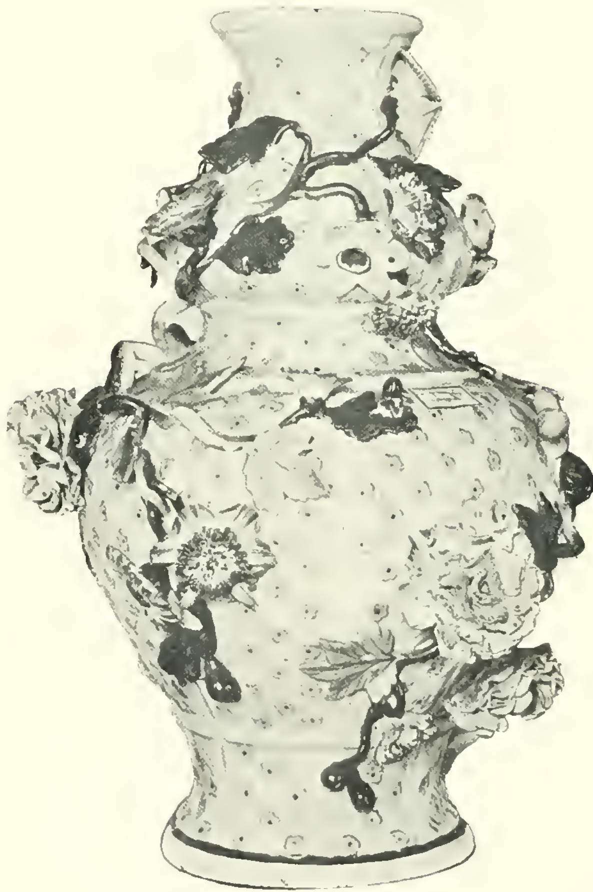
CANDELABRE.
Porcelaine de Chine et bronze doré (époque Louis XV).

Il y aurait bien d'autres noms à citer — Desportes, Drolling, Greuze, Lagrenée, Leriche, Mignard, Natoire, Roslin, Swebach, Trinquesse, Van Loo, Vestier, Constance Mayer — et bien d'autres œuvres, mais, tout intéressante que soit cette réunion de peintures, elle n'aurait pas été suffisante pour faire de la collection Lelong une grande collection. C'est là proprement le rôle des objets d'art et d'ameublement.

Tout à l'heure, le mot « rétrospective » nous venait à la plume, et sans doute a-t-il paru un peu gros ; on conviendra pourtant qu'il n'est pas injustifié, si l'on veut bien se souvenir de la tâche que s'imposèrent les organisateurs de l'exposition du Petit Palais, en 1900 : non contents de grouper en des vitrines les plus précieux spécimens de toutes les catégories d'objets d'art, ils offrirent aux délicats le plaisir de voir des « ensembles mobiliers » reconstitués, remis en scène, pour ainsi parler, en pièces originales. Et, pour ce qui est du XVIIe et surtout du XVIIIe siècle, il semble que Mme Lelong ait voulu les imiter.

A côté des petites pièces d'orfèvrerie, des bibelots de vitrine, des bijoux indiens, des cuirs d'art, des éventails et des miniatures, une très

importante série de faïences et porcelaines formera le premier « clou » de la vente; mais il est facile de prévoir que les porcelaines de Mennecy, de Chantilly et de Vincennes, les faïences de Rouen, de Marseille et de Delft, toutes précieuses et rares qu'elles soient, devront baisser pavillon devant les Saxe (une cinquantaine de numéros), les Sèvres (plus de cent numéros) et les pièces de la Chine et du Japon (environ cent vingt numéros). Ici, il faut renoncer à décrire; à peine peut-on énumérer, car on ne sait vraiment ce qu'il faut admirer le plus, de la variété des objets ou de leur qualité : tasses et soucoupes, pots à lait, pots à crème, pots à eau, boîtes, saladiers, plats et plateaux, jardinières et bassins, cabarets, sucriers, rafraîchissoirs et confituriers, cache-pots, statuettes et groupes, petits animaux, fontaines, potiches et vases, la plupart montés en bronze, voilà, sans les enjolivements qu'il faudrait, un aperçu de la série.



GOURDE.
Porcelaine de Saxe.

Celle des bronzes et pendules n'est pas moins capitale; c'est le second « clou » : plus de deux cent trente numéros! On retiendra en particulier une réunion de flambeaux, de candélabres, de girandoles et de bras-appliques en bronze doré, qui peuvent passer à bon droit pour les productions les plus caractéristiques, en ce genre, des époques Louis XV et Louis XVI; on fera la même

remarque devant les pendules et les cartels, en bronze ou en marbre, devant les vases montés, etc.



Sucrier.
Porcelaine tendre de Sèvres (1757).

Et maintenant, la *great attraction* : le mobilier.

Oui certes, il eût été facile à l'antiquaire du quai de Béthune de reconstituer, dans les pièces de son hôtel, dont les boiseries anciennes seront adjugées à la fin de la vente, toute une suite d'ensembles mobiliers auxquels rien n'aurait manqué.

Parmi les sièges, elle aurait pu choisir, par exemple, quatre fauteuils et une banquette Régence, en bois sculpté et doré recouverts en tapisserie de Beauvais à sujets tirés des fables de La Fontaine ; ou bien un ameublement de salon de F. Reuze, six fauteuils et un canapé Louis XV, en bois sculpté et doré, aussi recouverts en Beauvais ; des chaises-longues et des tabourets en tapisserie.



Théière.
Porcelaine tendre de Sèvres (1757).

Avec des meubles d'entre-deux, des consoles, des gaines en marqueterie et des armoires, en cuivre sur écaille ou sur ébène, Mme Lelong aurait pu montrer tout ce que l'œuvre de Boulle a de somptueux dans la forme et de délicat dans le décor.

Une commode garnie de bronzes, une armoire contournée à deux portes, garnie de bronzes dorés, un petit



L'ÉTÉ

bureau de forme oblongue en marqueterie de cuivre sur écaille (exécuté, dit-on, pour Louis XV enfant), une caisse de clavecin en bois, décorée au vernis, dans le goût de Gillot, de compartiments à paysages et figures sur fond vieil or, avec quelques glaces, tables, écrans, et voilà pour la Régence.

L'époque Louis XV ? Deux encoignures à une porte, en bois de pla-



Plaque en ancienne faïence de Rouen.

cage garni de bronze doré ; une petite table à trois tiroirs, en marqueterie de bois clair à chutes de bronze ; un bureau à dos d'âne en marqueterie de bois de couleurs, rehaussé de bronze ; des chiffonniers, des guéridons, des consoles, quelques bustes de Le Moyne ; n'est-ce pas assez pour caractériser un temps ?

Et le style Louis XVI, ne serait-il pas splendidement représenté avec un lit à baldaquin en bois sculpté et doré, garni de tapisserie au point ; avec un secrétaire droit en marqueterie de bois de couleur incrusté de

mosaïque et garni de bronzes, avec un bureau à écrire debout, un écran ovale sur pied-torsade en acajou, des armoires en bois de violette, des brûle-parfums en bois, cuivre et bronze, des bonheur-du-jour, des vide-poches? Pour compléter, placez en évidence le buste en marbre blanc de *Mme de Fourcroy*, par Pajou, une merveille, deux ou trois Debucourt, en « états » précieux, et savourez l'ensemble.

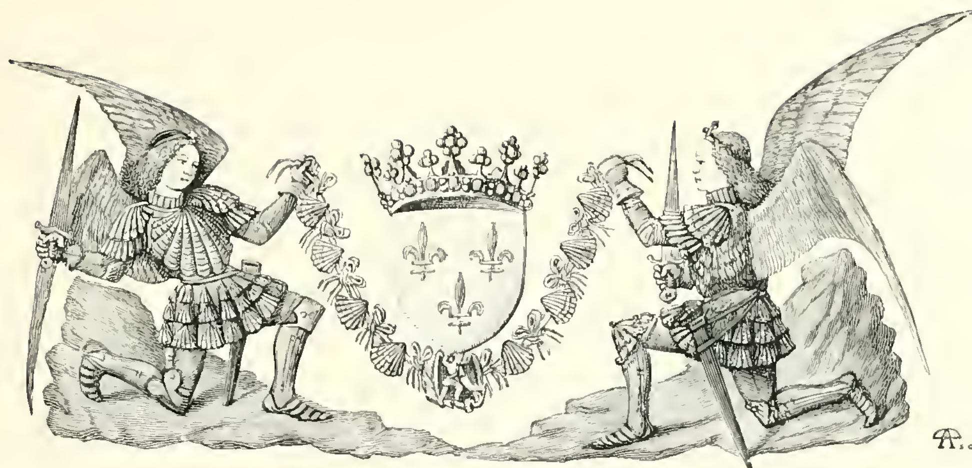
J'entends bien : l'aspect général est un peu nu, on aimerait quelques tapisseries. Qu'à cela ne tienne : les collections de Mme Lelong permettent de contenter les plus difficiles, pour peu qu'ils y mettent le prix. Non seulement elles contiennent une pièce de près de vingt mètres carrés, provenant de la manufacture de Beauvais, et un grand paravent à six feuilles, en tapis de la Savonnerie, mais encore une quantité de tapisseries moins importantes de l'une et de l'autre fabrication : il y a, dans cette série, de quoi garnir les meubles de plusieurs salons! Ajoutons-y dix Gobelins, parmi lesquels quatre tapisseries tissées d'or et d'argent, de la suite du *Triomphe des dieux*, d'après Noël Coypel, et deux tapisseries de la tenture des *Dieux*, d'après Claude Audran : des cantonnières et des bandeaux en Beauvais, des lambrequins en Aubusson.

Et nous voici à la fin de notre rêve...

Car toutes ces belles choses, qu'il nous a plu de grouper par fantaisie, ou plutôt par artifice, pour résumer plus commodément un catalogue qui ne compte pas moins de mille quatre cent quarante numéros, toutes ces belles choses vont s'envoler à travers le monde. Sans doute, elle iront, pour la plupart, prendre place dans quelques palais de la Cinquième Avenue, mais nous serions mal venus de le regretter outre mesure, puisqu'elles diront aux petits-fils des *trustmen* milliardaires comment nous avons été riches, nous aussi, riches de grâce, de distinction, d'élégance, de raffinement, riches de goût, riches d'esprit.

Et puis, elles ne partiront pas sans laisser quelques millions dans les caisses de l'Association Taylor, et dans ces conditions, bien loin de railler de son avarice l'antiquaire de l'île Saint-Louis, il faut la bénir de son économie.

ÉMILE DACIER



A PROPOS DE L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS

UN PORTRAIT DE DUNOIS

Les lecteurs de la *Revue* n'ont certainement pas oublié l'appel pressant lancé ici-même, il y a quelques semaines, par M. Henri Bouchot[1] et les recherches actives qu'il sollicitait pour arriver à remettre en lumière une série de portraits, dus à Jean Fouquet ou à quelque artiste de son entourage, aujourd'hui disparus ou simplement égarés. On sait aussi dans quel dessein l'érudit et enthousiaste conservateur du Cabinet des Estampes voudrait voir reconstituer ces séries d'œuvres de notre xv[e] siècle et quel monument il rêve d'élever à la gloire de l'art français de ce temps.

Or, au cours d'enquêtes entreprises depuis plusieurs années dans la vallée de la Loire, enquêtes qui nous ont amené à formuler, à propos de l'école de sculpture qui se développa dans cette région au xv[e] siècle, des conclusions assez voisines de celles de M. Bouchot[2], nous avions remarqué, chez un amateur éclairé d'Amboise, dans une de ces vieilles demeures si pittoresquement groupées au pied du château, en face de la large et

1. Voir la *Revue*, tome XIII, p. 1.
2. Cf. *Michel Colombe et la sculpture française de son temps.* Paris, 1901.

lumineuse vallée de la Loire, un panneau peint, d'allure gothique, représentant une tête d'homme âgé, d'un très grand caractère.

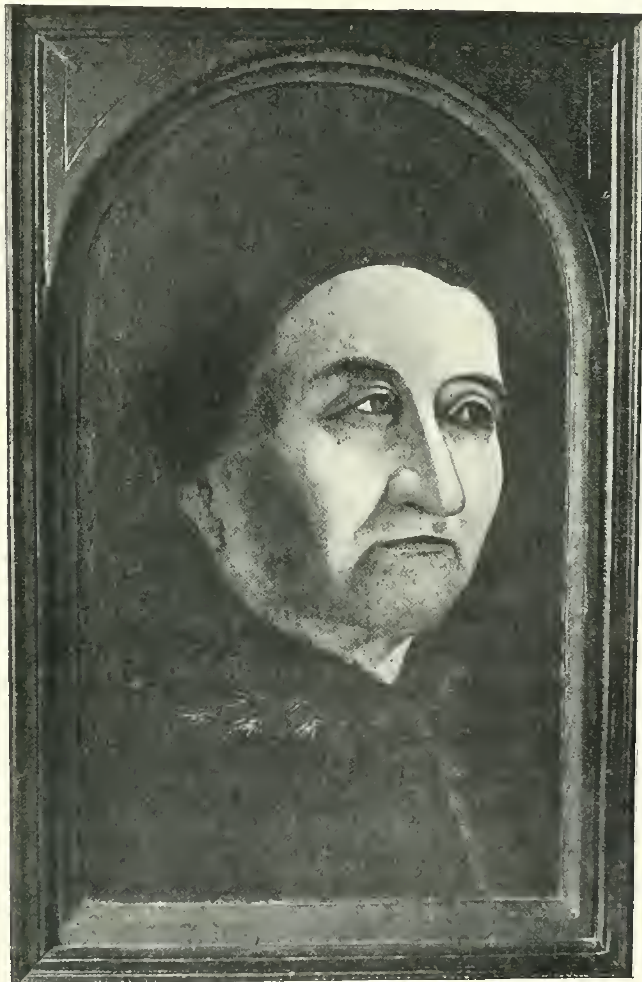
M. Alfred Gabeau, dont le goût avisé avait devancé en cela l'enthousiasme de mode de certains amateurs d'aujourd'hui, l'avait recueilli, il y a déjà longtemps, dans une maison de paysans, à Chandon, tout à côté d'Amboise, et l'avait installé en bonne place dans ses collections. Il supposait, sans preuve précise du reste, le panneau ne portant ni cachet, ni marque quelconque de possession, qu'il provenait du château voisin du duc de Choiseul, à Chanteloup, dont le mobilier et les collections furent dispersés pendant la Révolution, avant la destruction presque totale des bâtiments. Devant les traits accusés, l'expression fatiguée et hautaine de cette figure imberbe, au regard perçant encore, on pensait à quelque effigie de Louis XI vieillissant. De notables différences cependant, dans la forme du nez, le dessin de la bouche et la construction de la figure, ne nous avaient pas permis, à première vue, d'accepter cette opinion sans réserve.



Jean d'Orléans, comte de Dunois.
D'après la gravure de Thevet.

M. Gabeau nous ayant autorisé, l'été dernier, à prendre une photographie de sa peinture, nous avons pu, armé de ce document, et grâce aux bienveillantes indications de M. Bouchot lui-même, procéder aux confrontations nécessaires et identifier sans hésitation possible le personnage

ici représenté. Ce n'est autre que Dunois, ou, pour lui donner tous ses titres : Jean, bâtard d'Orléans, comte de Dunois et de Longueville, fils naturel de Louis d'Orléans, petit-fils par conséquent de Charles V, et demi-frère de Charles d'Orléans, le père de Louis XII ; c'est lui qui, élevé près de la femme légitime de son père assassiné, la fameuse Valentine Visconti, et destiné d'abord à l'Église, prit le parti des armes lorsque ses frères, Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême, furent tombés aux mains des Anglais ; il s'attacha au parti du dauphin, guerroya aux côtés du connétable de Richemont et de Jeanne d'Arc, dont il avait été l'un des plus chaleureux appuis près de Charles VII, devint plus tard lieutenant général du royaume, reprit la Guyenne aux Anglais, servit sous Louis XI en qualité d'ambassadeur, et mourut en 1468, chargé d'ans et d'honneurs, après avoir commencé, dans la capitale du comté de Dunois qu'il possédait depuis 1439, la construction du magnifique château de Châteaudun.



PORTRAIT DE DUNOIS.
(Collection de M. A. Gabeau, à Amboise.)

Certes, au premier abord, on éprouve quelque difficulté à reconnaître ici le « jeune et beau Dunois » de la légende, celui que l'imagerie troubadour de la Restauration figurait en Adonis coiffé d'un chapeau à plumes, à côté de certaines Jeanne d'Arc de même goût. Mais il faut bien penser que nous avons sous les yeux le vieil homme de guerre devenu diplomate des environs de 1460. De plus, deux documents irréfutables nous ont transmis les traits authentiques du bâtard d'Orléans, qui s'accordent point pour point avec ceux de l'effigie recueillie par M. Gabeau.

C'est d'abord le dessin de l'album de Gaignières, signalé par M. Bouchot dans son étude de janvier dernier. Cette reproduction, assez gauche du reste, fut exécutée pour Gaignières d'après un original de sa collection. Elle nous présente notre personnage vu de trois quarts, vêtu d'un manteau noir, avec un col et une bordure de fourrure brune, coiffé de cette calotte noire ronde et serrée que M. Bouchot signale aussi au portrait de Jacques Cœur et qu'il considère comme essentiellement française. On aperçoit seulement en plus, sur le panneau d'Amboise, un ornement accroché sur cette calotte, une « enseigne » probablement, dont le détail est très difficile à discerner, même sur l'original, et qui ne se retrouve pas sur la copie de Gaignières.

Il ne nous semble pas du reste qu'il faille chercher à Amboise la peinture même, conservée jadis chez Gaignières; la tête, de grandeur naturelle, y est inscrite en effet dans un cadre cintré, avec le buste et les épaules coupés beaucoup plus court, et le copiste, maladroit mais consciencieux, qui travaillait pour Gaignières, n'eût sans doute pas pris ces libertés avec son modèle. Il en a reproduit exactement et naïvement tous les détails : la forme du nez, de la bouche, des yeux, l'arrangement du costume; ces détails se retrouvent exactement semblables à Amboise; l'expression seule de la physionomie est si altérée dans la copie de Gaignières que la ressemblance, certaine cependant, n'éclate pas à première vue entre les deux portraits.

Au contraire, la gravure des *Hommes illustres* d'André Thevet, exécutée, nous dit l'auteur de ce recueil, d'après un portrait qui lui avait été communiqué vers 1580 par la vénérable duchesse de Longueville et Touteville, descendante de Dunois, nous offre une effigie dont le caractère saisissant et énergique reproduit exactement, non seulement les traits, mais l'expres-

sion toute entière du portrait de Dunois, tel qu'il était sorti des mains du maître du xve siècle et tel que nous le retrouvons à Amboise. Comme dans la plupart des figures de son livre, Thevet a complété et arrangé un peu le document dont il se servait. Le torse, les bras, le geste des mains, le sabre tiré, nous paraissent de pure fantaisie. Mais, si nous ne prenons que la tête et le col, nous nous apercevons que Thevet a fidèlement copié sur sa planche la figure qui lui était fournie par une réplique ou par l'original peut-être du portrait de Dunois ; cette figure a été simplement retournée de gauche à droite par le tirage de la gravure.



Jean d'Orléans, comte de Dunois et de Longueville.
Dessin de Gaignières.

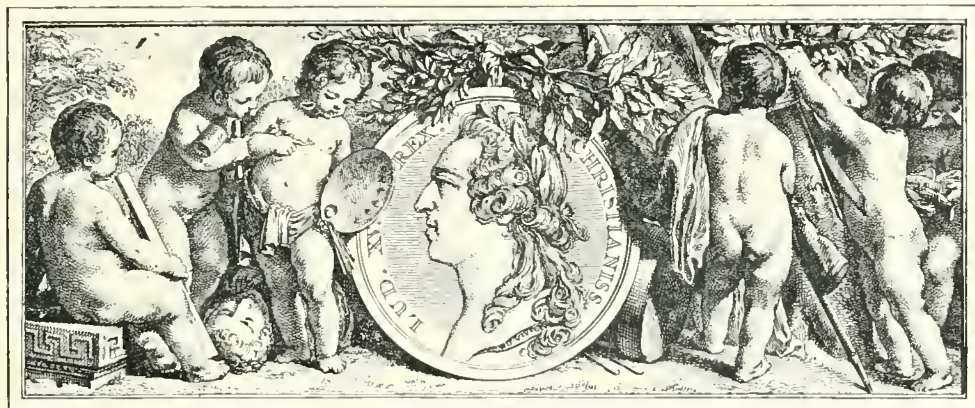
André Thevet au xvie, ou Gaignières au xviie siècle, eurent-ils réellement entre les mains l'original du portrait de Dunois ? Il nous est difficile de le dire aujourd'hui : car ce portrait fut sans doute, ainsi qu'il arriva souvent, reproduit à plusieurs exemplaires, soit immédiatement, soit un peu plus tard. Nous hésitons de même beaucoup à affirmer que ce soit lui que possède aujourd'hui M. Gabeau. La façon dont est posée la figure, l'énergie de sa construction, chez Gaignières ou chez Thevet, nous décèlent bien la main d'un maître (M. Bouchot paraît très tenté de dire : celle de Jean Fouquet lui-même); à plus forte raison dans le panneau d'Amboise. Mais si la figure y est solidement établie, la qualité de la peinture un peu mince, la couleur un peu fade et pâle, certaines gaucheries ou duretés dans l'exécution, où l'on sent plutôt la main d'un copiste qui traduit, avec une habileté relative, un

modèle dessiné qu'il a sous les yeux, que l'accent du peintre qui travaille d'après le modèle vivant, la façon même dont cette figure, conçue sans doute pour une œuvre de plus grande dimension, portrait en buste ou panneau de retable, est inscrite en ce panneau étroit, tout nous incline encore à penser que nous sommes seulement ici en présence d'une réplique, d'ailleurs presque contemporaine sans doute de l'original. Nous ne saurions, en effet, penser à une copie banale, exécutée au XVIe ou au XVIIe siècle, pour quelque collection de portraits d'hommes célèbres, comme la mode s'en établit dès le temps de François Ier : les traits accentués, le regard profond encore, le nez long et droit, la bouche édentée et mince, le menton où la barbe rasée apparaît en noir, y sont encore traduits avec l'énergie et la netteté du XVe siècle.

On comprend donc aisément l'intérêt capital du panneau recueilli par M. Gabeau, tant pour nous transmettre en une effigie contemporaine les traits authentiques d'un personnage si marquant dans notre histoire militaire et artistique, du compagnon de Jeanne d'Arc et du constructeur de Châteaudun, que pour nous donner comme un reflet immédiat d'une œuvre qui compterait sans doute parmi les chefs-d'œuvre de notre art du XVe siècle.

Ceci nous a paru un exemple significatif, en tous cas, de ce qu'il peut surgir de documents précieux pour l'histoire et pour l'art, derrière les pauvres effigies, médiocres et parfois presque caricaturales, mises en lumière ici-même par M. Bouchot. Qui sait si, au lieu d'une simple réplique comme celle-ci, quelque morceau magistral de Jean Fouquet ou d'un de ses émules ne connaîtra pas bientôt, grâce à lui, le grand jour et la gloire?

PAUL VITRY



UNE COLLECTION

DE

PORTRAITS FRANÇAIS

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

Les peintres trouvent toujours le graveur qu'il leur faut. Par la raison que c'est la manière du peintre qui suscite celle du graveur. Rigaud a eu Drevet et toute une école. Watteau a eu Laurent Cars, l'éclatant graveur des *Fêtes vénitiennes*, et toute l'école dite « des graveurs de Watteau » : il a créé la pléïade d'artistes nécessaires à l'interprétation de sa manière géniale et exquise.

Combien — après un juste hommage à nos maîtres du burin, — combien est séduisante la gravure pittoresque, mélange heureux d'eau-forte et de burin, variant ses aspects suivant les peintres qu'elle traduit ! Heureux efforts d'un art plus libre, la *Camargo* de Laurent Cars, ou le *Grandval* de Le Bas, tous deux d'après les jolies peintures de Lancret, et la *Dangeville* d'après Pater, du même Le Bas ; le violoniste *Rebel*, traduit de Watteau, par Moyreau, de la plus indépendante façon ; le peintre *Desportes*,

1. Voir la *Revue*, t. XIII, p. 161.

d'après lui-même, par Joullain, et *Julienne* et *Watteau*, par Tardieu! Comme Lépicié, superbe et rigide buriniste dans les portraits de *L. de Boullongue* et du contrôleur général *Orry*, d'après Rigaud, change sa manière pour graver le fermier du *Mercure de France*, *Antoine de La Roque*, vieux militaire blessé à la guerre, que Watteau a représenté « se reposant dans un paysage orné de nymphes et de faunes » ! Et comme François Boucher, graveur pittoresque à son heure, a rendu l'air las et mélancolique de *Watteau* feuilletant ses cartons, aussi spirituellement que le traçait le crayon du maître! Liotard, peintre et graveur, travaille dans la même note indépendante, avec son portrait du lieutenant de police *Hérault*; l'amateur Lalive de Jully également, lequel va tout à l'heure signer un chef-d'œuvre — qui n'est pas de lui, — le plus admirable des portraits de femme, *Mme de Létine*.



Mme FAVART.

Dessin de Cochin, gravé par Flipart.

Mais, en somme, les grands portraits de facture pittoresque sont rares. Pour constater le triomphe du portrait librement gravé, il faut renoncer au portrait d'apparat et venir au portrait intime et de petit format, aussi au portrait-frontispice de livre et au portrait-vignette. Bref, venir à Cochin.

Cochin, créateur de la vignette XVIIIe; Cochin, chef de file de ces graveurs de portraits formés au contact du livre illustré, restera le portraitiste intime de son temps et — si l'on peut risquer l'anachronisme — le photo-

graphe (avec l'esprit en plus) du monde des arts et des lettres. *Bouchardon, Marigny, Caylus*, le trésorier *Gras*, *Jéliote* le ténor toulousain à succès mondains, *Duclos, le Duc de La Vallière*, etc., clair travail d'eau-forte reprise au burin : des chefs-d'œuvre d'esprit français!



Mme RADIX.

Dessin de Cochin, gravé par Augustin de Saint-Aubin.

Mais Cochin n'a plus le temps de graver. Alors il a, lui aussi, sa pléïade de graveurs : l'amateur Watelet, Flipart, Moitte, Nicollet, Rousseau, Miger, Prévost, Demarteau, Mme Lingée. Et surtout un jeune graveur — de vingt et un ans son cadet — formé par Laurent Cars, et si brillant dès le début que Cochin, homme de cour et de plaisir, dessinateur des Menus, conseiller quasi officiel du Directeur des Bâtiments, et absorbé par ses occupations, lui laisse bientôt le sceptre du médaillon : c'est Augustin de Saint-Aubin.

Saint-Aubin ! « Un des artistes les plus ingénieux de nos temps », disait Huber, et ce jugement n'a été attaqué, depuis, qu'*a minima*, pour être renforcé : se rappeler le merveilleux article des Goncourt (1859). Nanteuil avait eu la majesté, Saint-Aubin a le sémillant. Incomparable d'esprit et de lumière dans l'attaque à l'eau-forte, dans le rendu des chairs. Un seul embarras ici, le choix : Saint-Aubin a été sémillant toujours et jusqu'à la fin. Il faut

tout prendre, *con amore*, deux cents portraits (et leurs eaux-fortes), soit dessinés *ad vivum* (*Amelot*, *Linguet*, *Voltaire*, *La Baumelle* et *Fréron*, etc.), soit d'après les médaillons de Cochin (*Beaumarchais*, portrait-type; *Cochin*, *Marmontel*, *Monet*, *Pierre*, *Gauzargues*, *Caffiéry*, *Pigalle*, *Trudaine*, *Mariette*, *Piron*, etc., *Moreau le jeune* et autres « enfants d'Apollon », toute cette série de Cochin est faite de chefs-d'œuvre), soit d'après divers peintres: *Diderot* (Greuze), *Franklin* (Cochin), *Rousseau* (La Tour), *Dorat* (Denon), *Necker* (Duplessis), *Lekain* (Le Noir), *Molé* (Aubry). Surtout l'admirable série des femmes: *la Marquise de **** et *la Baronne de **** (Mmes de Boufflers et de Saint-Aubin), *Au moins soyez discret* et *Comptez sur mes serments* (le séduisant graveur et Mme de Saint-Aubin), *la Princesse de Conti*, *Sophie Le Couteux du Moley*, *Mme de Pompadour*, *la Baronne de Rebecque*, *Mme Radix*; enfin cette merveille dont nous parlions plus haut et que Saint-Aubin a laissé signer à son ami Lalive de Jully: *Mme de Létine* (belle-mère dudit Lalive), portrait dont Edmond de Goncourt a dit: « l'idéal de la gravure de femme, et il n'y en a qu'un de tel dans le xviiie siècle, et encore c'est un portrait de vieille femme! »

Dans le courant des portraitistes-vignettistes, nous trouvons encore Choffard, Nicolas de Launay, Noël Le Mire, Masquelier, La Borde. Enfin Moreau, exécutant plusieurs portraits de cette même pointe à laquelle nous devons ces illustrations des *Chansons de La Borde* dont Bracquemond, juge compétent certes, a qualifié ainsi les premiers états: « Dans son genre, c'est fort comme de l'Holbein. »

Ah! ces états d'eau-forte du xviiie! On les appelle des « préparations », ce sont des perfections. Tout y est! non pas par l'eau-forte libre du peintre, mais bien par tailles de graveur rangées, même en losange. Seulement à ces tailles, le caprice de l'eau-forte dans sa morsure communique la souplesse, — le *vibrato* du violoniste. Tout y est complet, avec une vivacité et une lumière éclatantes.

La raison technique de cette lumière? Toujours la même. Le blanc du papier reste intact dans la moitié de l'estampe, et la lumière, c'est lui!

Hélas! il faut « terminer », il faut éteindre. Qui saura s'arrêter à temps? Pas même les plus artistes! Et le xviiie, pratiquant la division du travail, a créé une spécialité de burinistes finisseurs! Ils « en mettent », ils en mettent partout. Plus un millimètre carré sans une taille.

Il faut placer sous les yeux de nos élèves graveurs, aujourd'hui, les états d'eau-forte à côté des états terminés, pour leur faire voir comment, du temps même de Watteau, Saint-Aubin, Moreau, le fait « d'en mettre partout » en a éteint, « éreinté », des Moreau, des Saint-Aubin, des Watteau !

Suivons maintenant le courant du burin en format de livre. Ficquet : quelle solidité ! quelle préciosité d'exécution ! On croirait voir les réductions des planches de Nanteuil ou de Drevet. Petit format, grand graveur. L'œuvre de Ficquet, d'ailleurs, morceau de bibliophile, à avoir complet, de choix méticuleux et avec série d'états. Voici. Et à côté, Savart, qui n'est, pourrait-on dire, que le clair de lune de Ficquet.

Nommons Cathelin, le graveur du portrait de *Molière*, placé en tête de l'édition de Bret, Ingouf, Delvaux, Littret, Longueil, enfin Gaucher, qui, au rebours de Saint-Aubin, enlève l'esprit aux têtes qu'il grave par interprétation : mais il est d'une délicatesse et d'une douceur singulières : Œuvre recherché du bibliophile. Au complet (*Marie Leczinska*, tête de page pour l'*Histoire de France*, du président Hénault ; profil de *Marie-Antoinette*, d'après Moreau, pour les *Annales de Marie-Thérèse ;* quant à *la Comtesse du Barry*, cette précieuse image suffirait à la gloire d'un graveur : la collection en possède des états rarissimes).

Si le burin faiblit et s'attriste à dater de 1780, il y a une compensation : la gravure en couleur. Trois planches fondamentales avec Le Blond, une quatrième planche de noir avec Dagoty ; plus tard une cinquième, de carmin. Édouard Dagoty fils arrive du premier coup à la perfection avec les tons roses et frais de sa *Du Barry*. Bonnet imite à miracle le grain du pastel dans sa grande tête de *Mme de Pompadour*. Mais Janinet, de l'aveu de tous, dit le dernier mot de la finesse et de la perfection avec sa *Mlle Bertin*, la marchande de modes de Marie-Antoinette. Et cependant, du même Janinet, il y a encore la *Marie-Antoinette* à la grande aigrette, *Nina la folle par amour* (Mme Dugazon dans un de ses meilleurs rôles), d'après notre vieille connaissance Claude Hoin, et la *Duthé* en robe bleue, reflétée par sa psyché. *Mlle Contat*, rôle de Suzanne, du *Mariage de Figaro*, et *Mlle Ollivier* (par Coutellier), sous le chapeau à plumes de *Chérubin*, et nombre de portraits parus dans les *Annales des grands théâtres* (*Saint-*

Huberty, *Mme Vestris*, etc.) sont à citer. D'ailleurs, des portraits d'acteurs et d'actrices du XVIIIe, aucun n'a été omis : *Catherine Deseine* et *Charlotte Desmares*, *Coraline*, *Mme Favart*, *Clairon*, *Gaussin*, *Fanier*, la danseuse *Lany*, *d'Oligny*, *Rosalie Levasseur*, *Sophie Arnould*, *Colombe*, *Contat*, *Crétu*, *Dauberval*, *Dugazon*, la danseuse *Allard*, la *Guimard*, *Mme Maillard*, future déesse de la Raison, etc. Carton pimpant et affriolant.

Et ce sont encore, dans cet inépuisable XVIIIe, d'innombrables petits portraits, sous une variété de rubriques qui empêche l'intérêt de se lasser : les portraits gravés par des amateurs, de Marcenay le *rembranisant* à Grateloup, de Watelet à Carmontelle, si curieux, à Denon, si piquant dans ses eaux-fortes d'hommes à bonnes fortunes, et au comte de Paroy, délicieux avec les deux petites effigies au lavis : *Mme Vigée-Lebrun* et *Mme de Polignac*. Ce sont, par centaines, les portraits de princes et princesses de la famille royale, les écrivains, encyclopédistes, philosophes, artistes, savants, médecins, tout, jusqu'aux aéronautes, et même au charlatan *Cagliostro* et à la série du procès du Collier, — à l'iconographie de Rousseau, y compris le portrait de *Thérèse*, — à l'iconographie voltairienne, recueil de pièces curieuses et piquantes, grimaçantes, *le Lever de philosophe de Ferney*, *Voltaire dans son haras*, *Voltaire au sabbat*, et le *Pugilat de Voltaire avec Rousseau*.

Enfin, l'iconographie des femmes et, s'en détachant, l'iconographie de Marie-Antoinette, très choisie et point poussée au complet, c'est-à-dire au médiocre. Depuis les traits indécis de la petite archiduchesse et la physionomie charmante de la jeune dauphine jusqu'aux portraits plus accentués de la Reine à la grande coiffure, et au type de Mme Vigée-Lebrun, pour aboutir, après cent cinquante pièces plus précieuses les unes que les autres, à *la Panthère autrichienne à la lanterne*, de Villeneuve, et au trait cruel de David saisissant, d'une fenêtre de la rue Saint-Honoré, la reine allant à l'échafaud.

Ceci nous met en pleine Révolution. A parler art de la gravure, la Révolution ne forme point une époque et un courant à part ; c'est simplement la dernière des rubriques du XVIIIe siècle. Et d'abord, les acteurs du grand et rapide drame, roulés par le torrent, ont autre chose à penser que de



Mme Saint-Aubin.
Gravure en couleur d'Alix

se faire graver. Tout au plus, au début, se font-ils quelquefois *physionotracer*, à commencer par Robespierre, qui nous apparaît ainsi en petit-maître. Donc, point ou très peu de gravure. Mais les marchands d'estampes, eux, sont aux aguets, comme aujourd'hui les reporters, prompts à publier les événements et les hommes du jour, constituants, conventionnels, généraux, et ce que Renouvier appelle « les images de dévotion révolutionnaire ». Ils les veulent par les procédés expéditifs et jolis : non point de la grossière imagerie, mais des pièces raffinées, lavis, couleur, pointillé (manière anglaise, manière de Bartolozzi, le pointillé est le procédé caractéristique de la Révolution : Copia gravant Prud'hon), et s'adressent aux meilleurs faiseurs. D'où un demi-millier de pièces dignes d'une collection d'art — commentaire du livre de Renouvier, *l'Art de la Révolution considéré principalement dans les estampes*. — Et si l'on veut se concentrer davantage, un carton très beau, le suprême de la production de dix ans. Le *Mirabeau*, tout couturé, de Bréa, est un portrait d'envergure. La *Marie-Antoinette* d'Alix est une estampe en couleur de premier ordre, auquel fait pendant le *Louis XVI* en couleur ; c'est le futur conventionnel Sergent qui grave ainsi le roi avant de le condamner à mort : il grave aussi *Monsieur frère du Roi* et *Necker*. C'est Debucourt qui se charge du *Duc d'Orléans*. Citons : *Mirabeau*, de Mme Allais ; présidents de l'Assemblée, par Fiesinger ; constituants, de Levachez ; *Louis XVI coiffé du bonnet rouge*, par Janinet et autres ; pièces meurtrières, féroces, de Villeneuve, de l'exécution la plus jolie ; *Pétion*, de Levachez, en couleur ; *Custine*, de Guérin de Strasbourg ; *Barrère à la tribune*, de Denon ; *Camille Desmoulins* et *Marat*, de Beisson (deux burins !) ; *Bailly*, *Manuel*, *Chalier*, *Barra*, *Viala*, *Charlotte Corday*, d'Alix ; *Marat mort*, par Copia, d'après David ; puis le très beau *Général Marceau*, par Sergent, son beau-frère ; du même : *Madame Royale*, gravée pendant son séjour à Bâle, et *l'Archiduc Charles* ; les grands généraux républicains en pointillé, par Fiesinger et Élisabeth Herhan ; même des acteurs, en couleur, par Alix : *Michu*, *Baptiste aîné*, *Mme Saint-Aubin*, forte en gorge ; enfin le rarissime *Rewbell*, sous le chapeau directorial à plumes tricolores, en couleur, par Alix ; et il faut conclure que la terrible époque a été une époque de gravure en couleur.

Réapparition du portrait d'apparat. Avec qui ? avec Barras, en grand costume directorial, d'après Le Dru, gravé au burin par Alexandre Tar-



Mirabeau.

D'après la gravure de Bréa.



GRANET.

Gravure de Reinaud, d'après un dessin d'Ingres.

dien, grand in-folio. Ce n'était vraiment pas la peine, etc., chanterait ici la fille de Mme Angot. Voici *Bonaparte* en pied, devant la Malmaison, d'après Isabey, par Lingée et Godefroy. Seulement lui n'est qu'au pointillé. Mais le premier Consul se rattrape avec plusieurs très belles planches en couleur d'Alix et Levachez.



Mlle Mars.
Gravure de Lignon.

Maintenant, voici le XIXe siècle. Et d'abord l'Empire est fait et la gravure est défaite. Théoriquement, les splendeurs du régime nouveau, la gloire française, l'Épopée en un mot, par leur grandeur, avaient droit à toute une série de portraits superbes et semblaient de nature à provoquer un ensemble d'œuvres égales en ampleur et en majesté à celles du temps de Louis XIV. Elle méritait un Nanteuil ou un Drevet : elle n'a rien eu. Au total, l'Empire a eu les restes du XVIIIe siècle. Il y a bien les portraits-costumes du *Sacre de Napoléon* ; il y a les petits pointillés de Mécou d'après Isabey : c'est court. Le fait brutal : impossible de former un carton de portraits de l'Empire !

— Mais il y a le *Napoléon* de Desnoyers ?

Eh bien ! disait ici notre collectionneur passionné, prenons-le, ce *Napoléon* de l'illustre Desnoyers, et mettons à côté le petit portrait de *Granet*, d'après Ingres, gravé en 1812 par Marius Reinaud, un inconnu.

Toute l'histoire du portrait gravé au XIXe siècle se définit : un long duel entre ces deux portraits. Duel paradoxal entre le spectre de Drevet et la conception d'Ingres. Qui l'emportera ?



JUDITH ET JULIETTA GRISI.
Lithographie de Devéria.

Pour être clair :

D'un côté, chez les burinistes, le désir de maintenir la grande tradition, l'obsession du portrait d'apparat à la Rigaud, alors qu'il n'y a plus d'apparat, sauf de loin en loin quelque rare occasion qui entretient les illusions, *Talleyrand* (Desnoyers), *Regnauld de Saint-Jean-d'Angély* (Pradier),

Louis XVIII en costume royal (Audouin), etc. Mais, dans la dure réalité, ils se trouvent en présence du costume moderne simplifié ; pour dire les choses par leur nom : le pantalon et la redingote ! Et plus ils veulent buriner là-dessus de la belle taille et du savant losange, plus cela devient du vêtement en fer!

Ingres, lui, veut ainsi le portrait de l'homme XIXe : moindre de format, la tête massée par un travail simple et lumineux, les ombres réservées à l'accentuation des traits, au collet de l'habit pour faire ressortir la tête et servir de transition au reste du costume traité par plis sommaires, par indications allant se perdre dans le papier. — Rien n'étant nouveau sous le soleil, c'est l'idée de Van Dyck.

Toujours l'éternel grand point, par exemple. Les burinistes : éteigneurs du blanc du papier. Ingres : le blanc du papier, la lumière.

Le duel s'engage. Un coup droit d'Ingres, un chef-d'œuvre : *Pressigny*. D'après Ingres, un chef-d'œuvre de traduction : le *Bartolini*, de Potrelle : le blanc du papier y joue son rôle ; quelle promesse !

Mais Potrelle est vaincu sous la vigoureuse défense des burinistes de la « grande tradition », qui parviennent, d'ailleurs, à nous laisser un portefeuille d'œuvres très remarquables : Lignon (*Mlle Mars*), Laugier (*Marie-Amélie, duchesse d'Orléans*), Calamatta (*Guizot*, *Molé, le duc d'Orléans*), etc. Œuvres qui se présenteraient bien mieux, si elles n'étaient pas tirées sur le déshonorant papier-pâte affectionné des burinistes de notre siècle, et si elles avaient moins de marge. (La très grande marge, erreur considérable. Les estampes anciennes sont à marge courte et se présentent montées sur un papier de support : la bonne présentation, très grosse affaire !)

Riposte : le carton des crayons d'Ingres, gravés par Dien, Fortuné de Fournier, Calamatta, etc.

Pendant cette bataille survient un troisième élément inattendu, très à part : la lithographie, qui permet de tracer avec toute la liberté d'un dessin et de multiplier un portrait. Elle s'empare du portrait entre 1830 et 1840, et avec elle la physionomie et surtout l'allure du corps de l'homme du XIXe siècle s'affirment pour longtemps. Avec sa rapidité, son aisance, elle les saisit au vol, les fixe et les traduit en une multitude d'images singulièrement vivantes.



ALEXANDRE DUMAS.
D'après la lithographie de Devéria.

Achille Devéria, dont l'œuvre est immense et de premier ordre, est le prototype du portraitiste-lithographe, avec ses trois cents portraits. Quelques noms donneront l'idée de ce panorama vivant d'une tranche de siècle, la tranche romantique : *David d'Angers*, *Châteaubriand* vieux, qui se raidit contre la vieillesse, *Alexandre Dumas*, merveilleux de souplesse et de liberté (quel burin rendrait avec aise ce laisser-aller du corps, du vêtement et de la botte ?) *les Sœurs Grisi*, *Hugo* à l'époque des *Orientales*, *Lamartine* peu après les *Méditations poétiques*, *Camille Roqueplan*, *Alfred de Vigny*, *Mlle Falcon*, *Ziégler*, *Liszt*, *Mme Eckerlin*, tout cela d'une hardiesse, d'un jet, d'une élégance ! *Un peu plus et ce seraient des Van Dyck*, s'écrie Gigoux. Il suffit d'ailleurs que ce soient des Devéria. Et, par un rare bonheur, Devéria a l'occasion de prendre pour modèles les amies de sa femme qui viennent en visite : il les transforme en *Lettres de l'Alphabet*, en *Goût nouveau* et en *Heures du jour*, et il y a là des *Mmes Devéria*, *Ménessier-Nodier*, *du Côté*, *Gide* ou *Bixio*, des demoiselles *Herminie Dubois* ou *de Radepont*, qui sont des merveilles. Le collectionneur, avec l'aide d'un gendre de Devéria, avait identifié toutes ces pièces. Service essentiel rendu à l'iconographie, soit dit en passant.

Derrière Devéria, arrivent Léon Noël, Gigoux, Gavarni et Daumier.

Puis c'est le métier, avec Grévedon, le greneur-lithographe. Art de second ordre, mais document de premier. La série des actrices de Grévedon est désormais classée dans les ventes.

Revenons à la gravure avec Henriquel-Dupont. A quoi le graveur de *Gustave Wasa* et du *Pastoret* de Delaroche, de l'*Hémicycle*, du portrait de *Mgr de Latil* d'Ingres, du *Tardieu* d'Ingres, du *Sauvageot* « *ad vivum* », doit-il sa célébrité méritée, et l'effet qu'il produit en survenant ? A ce qu'il a le sens du travail sémillant et du blanc du papier. Que lui a-t-il manqué? D'être homme de tempérament, lutteur, et de pousser la lutte à fond. Mais il est juste milieu, il va d'un système à l'autre; il pratique aussi la planche toute couverte de tailles et le blanc du papier éteint; personnellement indépendant de caractère et de manière, il est ultra-classique dans son enseignement; loin de laisser le burin vivifié et renouvelé, il le laisse, sous le second Empire, burin d'école décrépit, art vieilli qui, pour végéter, a besoin des souscriptions des sociétés de gravure et du secours de l'État.

« Sur le Racine mort le Campistron pullule », a joyeusement dit Victor Hugo. Le burin d'école, c'est du Campistron.

Le burin sans épithète est-il mort, lui ? Non. Instrument d'une force d'exécution sans rivale, il reste à la disposition de qui aura le génie de s'en resservir librement. Tout de suite, voici Ferdinand Gaillard, de premier ordre, artiste d'indépendance complète, quoique passé par le prix de Rome. Qui n'a dans l'œil *Dom Guéranger*, *Pie IX* et la *Sœur Rosalie* ?



SAUVAGEOT.
Gravure d'Henriquel-Dupont.

Mais la manière de Gaillard est trop particulière et suppose un organe visuel trop aigu pour être imitée.

Si le burin, figé dans l'enseignement d'école, arrive à la gravure purement mécanique, l'eau-forte triomphante, à la suite de Méryon et de Bracquemond, prend dans la seconde moitié du siècle une place prépondérante. « L'eau-forte intense », disait Burty. Jamais, en effet, pareille vigueur! Elle est caractéristique de notre temps ; elle fait pâlir, *comme intensité de ton*, la gravure des trois siècles précédents. Impossible de supporter son voisinage.

Certains ont été longs à voir cela. Ils cherchaient le mérite du portrait moderne dans la proportion où il rappelait Nanteuil ou Drevet. Recom-

mencer, quelle erreur! Personne ne recommencera Nanteuil, ni Saint-Aubin, ni Devéria. On ne recommence pas, on fait autre chose. Et cet autre chose, le voici : c'est Bracquemond, avec un morceau tel qu'*Edmond de Goncourt*, c'est le *Darwin* de Rajon, c'est le *Valprinsep* de Legros, c'est le *Meissonier* de Waltner, c'est le *Desboutin* à la pipe, etc., etc.



Mme J. Adam.
Gravure de Léopold Flameng.

Et voici le point curieux. Des cinq éléments qui jadis constituèrent le portrait d'apparat (la tête, le corps ou le costume, les accessoires, les fonds, l'encadrement), quatre se sont éliminés. L'encadrement le premier, puis les accessoires, puis maintenant les fonds (ils étaient devenus si monotones, si mécaniques!), puis le corps. Il reste la tête, à claire voie. Tel est le portrait gravé essentiel de la fin du XIXe siècle.

Ingres a vaincu; le petit portrait de *Granet* par Marius Reinaud a terrassé le *Napoléon* de Desnoyers.

Et alors, le XIXe siècle, seconde partie, est le frère jumeau du XVIe. Nos graveurs, proches parents de Thomas de Leu, reviennent, en petit format, à la tête, mais plus fouillée encore (habitude de la photographie); si notre XIXe siècle n'est ni majestueux comme le XVIIe, ni gracieux comme le XVIIIe, il a une puissance extraordinaire de vie, d'âpreté, de variété. C'était la pas-

sion de notre collectionneur, il avait formé un extraordinaire « dessus de panier » de la production des graveurs de notre temps, qu'il connaissait tous, qu'il aimait, parce qu'il aimait par-dessus tout la vie. Collection de combat, peut-on dire ; arsenal complet contre les dénigreurs du temps présent. Là, burin et eau-forte confondus, tous les portraits dont il pressentait le haut intérêt futur. Là le *Musset*, le *Sax*, l'*Impératrice Eugénie*, de Pollet ; le *Sanfort* de Biot, le *baron Taylor* de Morse, le *Manet* d'Alphonse François. De Flameng, spirituel et des mieux doués : *le Comte Duchâtel*, *Mme Pasca*, *la Duchesse de Mouchy*, *Cora Pearl*, *Georges Duplessis*, etc. ; — Boilvin, graveur exquis, avec *le Comte d'Arnim* et *Hédouin* ; — Hédouin, avec *Madame* ***, d'après Chaplin, un chef-d'œuvre ; — Jacquemart, gravant de sa pointe prodigieuse *Richard Wallace* ; — Burney, burinant précieusement les portraits de *Ludovic Halévy* ou de *Mme Edmond Adam* ; — Rajon, avec *Bracquemond* ou *Mlle Delaporte* ; — Gilbert, avec son *Philippe Rousseau* et son propre portrait ; — Mongin, avec le *Dumas fils*, d'après Meissonier : — Abot, avec *Gambetta*, *Sardou*, les acteurs de la Comédie Française, et le portrait qui nous est cher : *Eugène Paillet*, président de la Société des Amis des livres ; — Massard, avec *Bonnat* ; — Courtry, avec le maître d'armes *Robert aîné*, un chef-d'œuvre ; — Guérard, avec *la Mère de Whistler* ; — Gœneutte, avec *Guérard* ; — Desboutin, avec un choix de ses intéressantes pointes sèches, que notre collectionneur a des premiers estimées ; — Piguet, avec sa *Française de 1889* Jeanne Granier ; — Le Rat, avec un *Taschereau* qui vaut tous les Thomas de Leu possibles ; — Lalauze, Mathey, Los Rios, Alasonière ; — de Mare, avec son



ÉDOUARD MANET.
Gravure de François.



Une Française de 1889 : Mme Jeanne Granier.

D'après l'eau-forte de Piguet.

Edmond About; — Adrien Didier, avec *Juana Romani*; — le *Joseph Bertrand* d'Achille Jacquet, etc., etc., plusieurs centaines de pièces.

La gravure sur bois n'était pas oubliée, dans ses curieuses tentatives pour concurrencer la taille-douce et restaurer le portrait d'apparat (*Dumas fils, la Duchesse de Mouchy*, l'actrice *Croizette*, de Baude; *Jules Janin*, de Robert), ni dans ses œuvres plus libres et plus normales (portraits d'après Edmond Morin pour les journaux illustrés, et portrait d'*Edmond Morin* par Lepère).

Bref, tout est là : toutes les variations du portrait français.

Et encore, pour comparaison, les portraits étrangers, des graveurs de Van Dyck aux bois actuels de Nicholson et aux eaux-fortes de Zorn, en passant par les portraits anglais de femmes, en manière noire. C'était, chez notre amateur d'estampes, une curiosité d'expérimenter comme dans un laboratoire, de plonger, comme un réactif, une gravure française dans les étrangers et de placer les modernes dans les anciens, pour voir « si ça tenait ». Eh bien, l'intensité de couleur des modernes est stupéfiante.

M. Beraldi ne fut point un collectionneur absorbé dans une spécialité; d'abord ses portraits n'étaient que la partie d'un tout : il n'avait pas loin à aller pour trouver l'histoire de l'estampe française par le livre illustré, ou par l'estampe du XVIIIe et du XIXe. Lui-même, qui fut une iconographie vivante, avait des séries non avouées d'estampes, des séries d'étude, comme en dehors de livres de bibliophile on a des livres de travail. Il avait une série d'amusement qu'il affectionnait : les acteurs, de Talma à Debureau, à Arnal, à Coquelin, à Mounet, et un carton de Sarahs. Comme tout Parisien, il avait été un fanatique de théâtre : pilier de Théâtre-Français du temps de Rachel, puis de toutes les premières représentations, d'Augier, de Sardou, de Dumas, et de Meilhac à Donnay et à Capus. Cinquante ans de théâtre! Qui aime le théâtre est tout porté pour aimer l'affiche. Dès qu'il connut Chéret (1884), il en fut fou, comme M. de Chennevières disait avoir été fou de Gavarni. C'était la réponse toute trouvée à quelque propos entendu pendant les recherches — nous allions dire les herborisations de portraits — chez Rapilly : « On ne refera plus les petites adresses et les cartes de visite de Saint-Aubin, de Moreau et de Choffard ». — « Espé-

vous-le, qu'on ne les refera plus ! » bondit M. Beraldi, très pourvu, du reste, en fait d'adresses du XVIIIe, — « si on les refaisait toujours, ce serait insupportable ! » Et, Chéret en main, il déclara que le siècle de l'adresse, du prospectus et du menu, de « l'estampe dans la vie », c'était le XIXe. Sur cette déclaration, il s'arma aussitôt de milliers de pièces, prêt à foudroyer le contradicteur d'une artillerie de noms : Detaille, Pille, Rochegrosse, Benjamin Constant, de Neuville, Roybet, Jean Béraud, Duez, Caran d'Ache, Gerbault, Guillaume, Willette, Somm, Lautrec, etc., etc. Prodigieuse variété !

Les années passaient. A présent, le collectionneur était octogénaire, et invariablement vaillant sur l'estampe, et au courant, et faisant un envoi essentiel à la Centennale de 1900. A quatre-vingts ans, il mit à jour, avec le *Président Loubet* d'Henri Lefort, sa série de chefs de l'État commencée par Henri III ; — il acquérait le portrait de *Mme Besnard* par Albert Besnard, et très choisies, quelques pointes sèches d'Helleu, devant qui posent les jolies femmes — et aussi *Whistler* — : *Mlles Carlier, Brandès, Sorel, Lucy Gérard*, etc..., fleurs de grâce parisienne.

Moderne jusqu'au dernier souffle, connaissant Léandre et Grün, il eut le *Cornély* et l'*Anatole France* de Chahine. Ce fut la fin, et comme une déclaration d'accueil au XXe siècle, et de foi dans la faculté de renouvellement de la gravure française.

Le portrait qu'a le plus aimé en somme, en vrai curieux bien vivant, ce collectionneur de tous les portraits de jadis et d'hier, c'est le portrait de demain.

Baron Roger PORTALIS et Henri BERALDI



LA GALERIE DES GLACES

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

Le plafond de la Grande Galerie de Versailles, qui est l'œuvre principale de Charles Le Brun, est aussi la décoration la plus importante du Château. Le Premier Peintre du Roi avait réalisé à plusieurs reprises ces agencements de grandes fresques à la mode italienne, au milieu d'un décor d'architecture qui soutenait et harmonisait la composition. Sans parler des plafonds de Vaux, qui n'étaient qu'une œuvre de jeunesse, ni du pavillon de l'Aurore au château de Sceaux, il avait créé, à Versailles même, un modèle du genre, dans la voûte du Grand Escalier[2]; à Paris, on admirait de lui deux galeries analogues à celle que le Roi lui demandait, la Galerie d'Hercule, à l'hôtel Lambert, la Galerie d'Apollon, au Louvre. Le sujet qui s'imposait était naturellement la glorification de Louis XIV; mais on la conçut d'abord sous les formes, jusqu'alors d'usage ordinaire, de la pure allégorie mythologique.

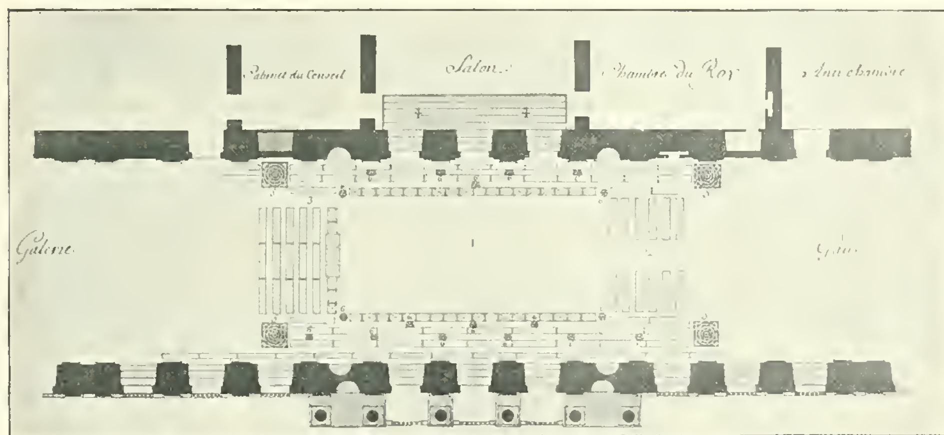
1. Voir la *Revue*, t. XIII, p. 177.
2. Voir la *Revue*, t. VII, p. 54 (*l'Art de Versailles : l'Escalier des Ambassadeurs*).

Le projet primitif, exposé aujourd'hui parmi les dessins du Louvre, met en scène cette légende d'Hercule victorieux et bienfaisant, dont l'apothéose sera reprise plus tard pour le plafond de Lemoyne, et qui se prête si aisément à flatter les souverains. Le manuscrit de Nivelon, élève de Le Brun, raconte les vicissitudes que subit la composition de son maître, destinée à la fameuse Galerie : « Pendant la construction de ce lieu et que l'on travaillait au marbre sur l'ordre qu'il en donna, il composa, dans sa belle maison de Montmorency, le dessin de la voûte, qui est de 6 pieds de long, à la plume et coloré, contenant en général tous les travaux d'Hercule, tous allégorisés sur les actions du Roi et au sujet de la guerre qui se faisait alors contre l'Allemagne, l'Espagne et la Hollande. Tous ces sujets enchâssés ensemble, avec leurs arcs, bordures et ornements, forment des variétés à l'avantage de la peinture. Les deux cintres des extrémités sont remplis, le premier de la désolation de Troie par Hercule, qui enleva les trois filles du roi Laomédon, et l'autre ce même héros ôtant le baudrier fameux d'Hippolyte, reine des Amazones, après sa défaite... » La voûte est occupée par de grands ovales accouplés deux à deux, où le dessinateur a indiqué les travaux d'Hercule. Le sujet du milieu est la préparation du festin des dieux et déesses, dans l'Olympe, où Hercule divinisé est accueilli. Mais cette grande allégorie risquait de n'être pas comprise de tous, et le Roi décida qu'il serait représenté sous ses traits véritables, à la place du fils d'Alcmène :

Toutes les études necessaires étaient faites pour l'exécution d'un si beau sujet, qui etait agréé, mais le Conseil secret de Sa Majesté trouva à propos et résolut que son histoire sur les conquêtes devait y être représentée. Ce changement subit, qui aurait embarrassé les plus habiles génies, ayant à changer si promptement d'idées, a servi au contraire à faire juger quelle était l'étendue du génie de notre auteur, représentant des actions qui étonneront la postérité et donneront de l'occupation aux plus délicates plumes du temps. La résolution étant prise par ce changement, M. Le Brun se renferma deux jours dans l'ancien hôtel de Grammont et produisit le premier dessin de ce grand ouvrage, qui est le tableau du milieu, qui fait le nœud principal de tout, sur lequel lui fut ordonné d'en continuer la suite sur ces mêmes principes et ces belles lumieres, avec cette prudente restriction de la part de M. Colbert de n'y rien faire entrer qui ne fût conforme à la vérité, ni de trop onéreux aux puissances étrangères que cela pouvait toucher; ce qui est exécuté d'une manière si savante qu'eux-mêmes, interessés en faveur de leur patrie, les voyant ou entendant ce récit, sont charmés de la beauté et de la noblesse de ce langage pour perpétuer à la postérité les actions des grands rois [1].

1. Bibliothèque Nationale, fonds français, ms. 12987, p. 307-309.

La décoration de cette longue voûte, au cintre profond, a été exécutée par Le Brun, aidé de ses meilleurs élèves. Les grands sujets, encadrés de stucs ouvragés, furent peints sur toile marouflée, d'après des esquisses très poussées, véritables tableaux de chevalet, où toutes les indications étaient données et qu'il suffisait d'agrandir aux énormes proportions de l'œuvre. Un tableau de double dimension occupe le centre, et de chaque côté sont réparties dix vastes compositions, qui, se reliant à deux autres placées au bout des voûtes, racontent, d'une façon complète, à la date de



Disposition du bal donné dans le milieu de la Galerie de Versailles pour le mariage de Mgr le duc de Bourgogne, le 11 décembre 1697.
Plan montrant les anciens accès du Salon et de la Chambre du Roi.

l'exécution de l'ouvrage, l'histoire du grand règne. La composition centrale, point de départ de cette histoire figurée, oppose, en deux tableaux éclatants, le Roi qui gouverne par lui-même, 1661, et le Faste des puissances voisines de la France, que celle-ci va bientôt humilier. Les douze médaillons ovales, enclavés dans les fonds d'architecture, et les six camaïeux du bandeau de la voûte, qui séparent les peintures principales, racontent surtout les heureux effets du gouvernement intérieur : l'Ordre rétabli dans les finances, 1662 ; le Soulagement du peuple pendant la famine, 1662 : la Fureur des duels arrêtée, 1662 : le Rétablissement de la navigation, 1663 ; la Protection accordée aux Beaux-Arts ; les Ambassades envoyées aux extrémités de la terre ; la Police et la Sûreté rétablies dans Paris, 1665 ;

la Jonction des deux mers par le canal du Midi, 1667 : la Réformation de la Justice, 1667. Quelques-unes de ces compositions sont consacrées aux premiers succès extérieurs : la Prééminence de la France reconnue par l'Espagne, 1662 : l'Acquisition de Dunkerque, 1662 : le Renouvellement d'alliance avec les Suisses, 1663 : la Défaite des Turcs en Hongrie par les troupes du Roi, 1664 : la Réparation de l'attentat des Corses à Rome, 1664 ; la Hollande secourue contre l'évêque de Munster, 1665 : la Guerre contre l'Espagne pour les droits de la Reine, 1667 ; la Paix d'Aix-la-Chapelle, 1668.

Les gloires militaires de Louis XIV, de 1671 à 1678, ont fourni les sujets des grandes compositions. Plusieurs de celles-ci sont comme la traduction allégorique de ces tableaux, plus directement inspirés de la réalité, que Le Brun et ses élèves avaient préparés pour l'*Histoire du Roi* en tapisserie et qui ornent aujourd'hui les Grands Appartements. Il peut suffire de reproduire avec leurs dates les inscriptions, d'abord rédigées en latin[1], puis mises en français par Boileau et Racine, qui ont résumé aux yeux de tant de générations les faits principaux de cette éclatante période : Résolution prise de faire la guerre aux Hollandais, 1671 : le Roi arme sur terre et sur mer, 1672 ; le Roi donne ses ordres pour attaquer en même temps quatre des plus fortes places de la Hollande, 1672 : Passage du Rhin en présence des ennemis, 1672 ; le Roi prend Maëstricht en treize jours, 1673 ; la Franche-Comté conquise pour la seconde fois, 1674 ; Prise de la ville et de la citadelle de Gand en six jours, 1678 ; Mesures des Espagnols rompues par la prise de Gand. Ce dernier épisode marque la fin de la coalition qui

4. Voici, à propos des inscriptions, d'assez curieux billets inédits de Louvois à Le Brun :

« A Fontainebleau, le 14 septembre 1683.

» La lettre que vous avez pris la peine de m'écrire m'a été rendue. J'écris à M. l'abbé Tallemant de m'apporter les inscriptions pour la Galerie de Versailles, et aussi tôt que je les aurai fait voir au Roi, je vous les envoyerai. Vous serez averti du temps que je pourrai aller aux Gobelins. — Sa Majesté fait état d'aller à Versailles dans les premiers jours du mois prochain et se fait un grand plaisir de voir la partie de la Galerie que vous lui avez promis de lui rendre achevée. »

« A Fontainebleau, le 16 septembre.

» J'ai reçu votre lettre du 13 de ce mois. Le Roi a vu les devises de l'abbé Tallemant que Sa Majesté a approuvées, a la réserve de celle ou il y avait *Novæ leges sancitæ*, et d'une autre où, en parlant de l'Espagne, l'on la qualifie d'*Æmula Galliæ*. Vous pourrez faire peindre toutes les autres — Je n'irai point aux Gobelins sans vous en avertir, et afin de ne vous point détourner de ce que vous faites a Versailles, j'attendrai que le Roi y soit retourné pour aller aux dits Gobelins. »

(Archives historiques du Ministère de la Guerre, vol. 696, fol. 244 et 340.)



La Franche-Comté conquise pour la seconde fois par Louis XIV.

Avant-projet de Le Brun pour une des grandes compositions de la Galerie de Versailles.

fut si dangereuse pour la France et qui est figurée dans le cintre, au-dessus de l'entrée du Salon de la Guerre (Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande, 1672). A l'autre bout, du côté du Salon de la Paix, se place une contre-partie ingénieuse et triomphale : la Hollande accepte la paix et se détache de l'Allemagne et de l'Espagne, 1678. Dans presque tous les grands tableaux, où aucun autre portrait ne semble avoir trouvé place, le Roi est représenté en héros, les bras et les jambes nus, la poitrine souvent protégée d'une cuirasse d'or, mais la tête n'en est pas moins couverte de l'énorme perruque du temps, nécessaire à caractériser sa physionomie. Nos yeux acceptent par habitude cette convention singulière, sauvée, d'ailleurs, par la noblesse des attitudes et le grand style du peintre.

Il existe au Louvre et dans plusieurs collections une quantité d'études et d'avant-projets de Le Brun pour la Galerie de Versailles[1]. On a quelquefois de la peine à s'assurer que certains dessins s'y rapportent, tant les variantes y sont considérables. La fantaisie créatrice de l'artiste s'est essayée, en effet, à reprendre chaque sujet plusieurs fois, et sous des formes très diverses, pour le présenter au choix du maître. Il y a, par exemple, à ma connaissance, trois compositions distinctes, destinées à représenter la seconde conquête de la Franche-Comté. Une esquisse peinte sur toile, très différente, sur la gauche, de la peinture du plafond, se trouve à Versailles même, exposée dans la Galerie; elle a été précédée par deux projets, dont les dessins sont au Louvre, et dont le premier n'a presque aucune ressemblance avec elle. On y compte, à peu de chose près, les mêmes personnages et les mêmes allégories; mais les mouvements et l'arrangement ont peu de similitude. Le motif principal est partout le même : le Roi ayant à ses pieds les villes de la Franche-Comté, figurées par des femmes en pleurs. Mais, dans le premier dessin, le Roi s'élance vers elles, leur tendant la main, tandis que, dans le second et dans les peintures, il est majestueusement debout, appuyé sur son sceptre, et c'est le dieu Mars qui lui présente les villes suppliantes tout autrement groupées. Hercule, à

1. Il faut chercher dans le livre de M. Henri Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, p. 438-441, la minutieuse description des peintures et celle de l'importante suite des gravures exécutées sur les dessins de J.-B. Massé, dont le *Mercure de France*, en mars 1760, célébrait l'entreprise patriotique. M. Jouin donne également l'indication des études et des projets conservés au Louvre et en d'autres collections. Un grand nombre de ces dessins furent repris par le Roi dans les papiers de Le Brun, inventoriés chez lui après sa mort, en 1690.

qui on n'a pas définitivement renoncé, est dans les deux compositions; mais dans la première, il défie, la massue basse, un lion furieux représentant l'Espagne sur le rocher de la citadelle de Besançon: dans la seconde, il se précipite, la massue levée, et une figure guerrière est à côté du lion, sur un rocher beaucoup plus escarpé. La peinture en place présente, sur la gauche, une fort belle Victoire tenant deux couronnes, en souvenir des deux conquêtes de la province, et attachant des armes aux branches d'un palmier;



Fragment de la gravure de Laurent représentant le plafond de la Galerie de Versailles.

cette figure importante n'existe ni dans le dessin, ni dans l'esquisse. Le seul personnage, qui n'ait jamais subi de changement notable, est un soldat, tenant haut son glaive et son bouclier, et courant au premier plan, sur la droite; le reste a été remanié hardiment par le peintre, dont l'imagination toujours en travail renouvelait aisément les mêmes sujets. Il a dû en faire autant pour tous ces tableaux, où les moindres détails avaient de l'importance aux yeux du Roi.

Il faut avoir étudié sur place, ou même dans les fameuses estampes faites au xviiie siècle sur les dessins de J.-B. Massé, quelques-unes des peintures de la Galerie de Versailles, pour se rendre compte de la puis-

sante invention décorative qu'elles révèlent et de la multiplicité des allégories qui s'y trouvent contenues. Inspirées, mais de façon à les faire oublier, par les créations picturales dont les élèves de Michel-Ange avaient peuplé les palais romains, elles exigent de nous un effort qu'il était beaucoup plus aisé de demander aux contemporains de Louis XIV. L'allégorie était familière dans tous les arts aux esprits d'alors, et chacun appréciait cette mode renouvelée des Anciens, « qui, pour jeter plus de merveilleux dans la poésie et dans la peinture, n'ont point trouvé de meilleur moyen que d'y mêler partout des personnages allégoriques ». Il était bon cependant que des guides bien composés se chargeassent de fournir aux visiteurs des explications précises, et c'est ce que fit pour la première fois, dès 1687, un livret spécial intitulé : *Exposition des Tableaux de la Galerie de Versailles et de ses deux Salons*. L'ouvrage, écrit par ordre, est signé de Rainssant, garde des médailles de Sa Majesté. C'est là qu'on doit chercher la pensée même de Louis XIV, et telle description, comme celle qui s'applique, par exemple, à l'épisode tant célébré du *Passage du Rhin*, est un excellent document d'histoire morale.

Il n'y a pas, au reste, dans le plafond de Le Brun, que ces abondantes pages d'allusions et de symboles, dont on se lasserait vite après en avoir goûté l'ingéniosité. Le charme durable de l'ensemble est assuré par la puissante harmonie d'un décor aussi riche qu'on le puisse rêver. Les tons les plus divers de l'or et du cuivre se marient partout aux couleurs les plus éclatantes. De nobles figures, presque toutes accouplées, belles seulement par leurs lignes et leurs contrastes, vivent et se meuvent au milieu de l'architecture fictive qu'elles soutiennent. Mâles cariatides supportant les entablements dorés, petits génies nus jouant parmi des guirlandes et des écussons, Victoires ailées agitant des drapeaux et suspendant des trophées, c'est tout un peuple imaginaire qui s'interpose entre le spectateur et les grandes scènes de l'allégorie et prépare son esprit à les mieux comprendre.

La magnificence de la Galerie devait être incomparable, avec ses meubles d'argent, ses caisses d'orangers, ses statues, ses vases de porphyre, les trophées appliqués sur les marbres, les deux immenses tapis et les lustres suspendus dans toute la longueur sous le grand plafond de Le

Brun[1]. Il s'y joignait deux salons revêtus de marbre et de bronze, dits plus tard les Salons de la Guerre et de la Paix, et pour l'un desquels Coyzevox achevait alors son grand bas-relief de Louis XIV victorieux[2]. Leurs plafonds



Coupole du Salon de la Guerre, a Versailles.
Réduction de la gravure exécutée d'après les dessins de Massé.

1. Dangeau donne la date de l'installation des statues et des vases, au 11 avril 1685 : « Nous vîmes dans la Galerie, entre plusieurs statues et vases qu'on a apportés de Rome, deux vases de porphyre taillés nouvellement. On a depuis peu retrouvé le secret de tailler le porphyre ; il y a plus de mille ans que ce secret-là était perdu. » (*Journal*, t. I, p. 152.) Les statues qui sont actuellement dans les niches datent de l'époque de la Restauration. Le plafond a été restauré par Heim, Abel de Pujol et J.-B. Mauzaisse (*Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XXII, p. 44).

2. Il est fait mention de Coyzevox dans une lettre de Louvois au sieur Lefèvre, écrite de Fontai-

furent également l'œuvre de Le Brun. Le Premier Peintre entama en personne ce dernier ouvrage dans l'été de 1685, pendant les voyages de la Cour; Louvois écrivait de Chambord à son agent de Versailles, le 15 septembre : « Vous ne me mandez point si M. Le Brun travaille dans les Salons de la Galerie de Versailles, et si son ouvrage avance; ayez soin de me le faire savoir. » En même temps que le travail des Salons commençait, on mettait en français les inscriptions de la Galerie. Les plafonds nouveaux étaient peu de chose auprès du grand; il y avait cependant deux coupoles et huit larges voussures à exécuter, sans parler de la décoration ornementale. Les peintres descendirent des échafauds, l'ouvrage entièrement terminé, le 12 octobre 1686[1]. Telle est la date de l'achèvement de ce grand ensemble, le plus important qui existe en France, et le plus considérable peut-être qui soit l'œuvre d'un même artiste[2].

Les plafonds des Salons, exécutés les derniers, ont une signification historique qui complète celle de la Galerie et donne définitivement à la grande œuvre de Le Brun la portée d'un témoignage politique. Conçus sur le même plan l'un que l'autre, abondamment fournis de détails symboliques opposés, on peut dire qu'ils se correspondent et se font équilibre. Les deux calottes représentent l'une et l'autre la France; mais, dans le Salon consacré à la Guerre, cette France, sous son manteau bleu fleurdelisé, a le casque en tête et la cuirasse; elle tient d'une main un bouclier où paraît la tête laurée de Louis XIV, et de l'autre elle lance la foudre; autour du nuage qui la porte, volent des Victoires chargées de palmes, de couronnes

nebleau, le 30 septembre 1685, et qui nous renseigne en même temps sur la question du chauffage de l'immense Galerie :

« .... Le Roi serait bien aise de faire mettre des poêles de terre-cuite dans la Galerie. Informez-vous s'il y a quelqu'un à Paris qui les sache faire. — Il ne faut point poser le bas-relief du sieur Coesvaux jusqu'à ce que le Roi l'ait vu. »

1. *Comptes*, t. II, 889. On lit au 10 mars 1686 : « A François Girardon, sculpteur, pour son payement des modeles de draperies, ornemens et façon des corps de marbre des huit bustes a teste de porphire, qu'il a faits et placez dans les deux Salons au bout de la Grande Galerie, 2.380 livres. » Six bustes d'empereurs romains, repondant à la description ci-dessus, sont encore en place dans chacun des Salons.

2. Le bon Nivelon nous a conservé une anecdote sur son maitre, qui mérite d'être rapportée : « Ce ne fut pas sans crainte, tant de la part de Sa Majesté que de celle de M. Colbert dans son commencement, lesquels, demandant à M. Le Brun *quel âge il avait*, marquèrent qu'il serait bien fâcheux qu'un tel ouvrage, dont personne n'avait les lumieres ni la clef, venait à être interrompu par la mort de son auteur. Mais le bonheur de Louis XIV, qui est comme l'âme qui anime tout ce qui est entrepris dans ses Etats, est comme la cause, par le vouloir divin, que ce labeur a été mis dans l'etat qu'il se voit à présent, pouvant dire que ces pressentiments etaient indices de la fin de l'auteur qui n'a guère survécu après la fin de ce grand ouvrage » (Bibliothèque Nationale, fonds français, ms. 12987, fol. 359).

et d'étendards ; l'une d'elles, appuyée sur l'écusson de Strasbourg, rappelle la prise sans violence de cette ville. Dans le Salon de la Paix, la figure de la France, revêtue du même manteau royal, la couronne sur la tête et le sceptre à la main, traverse les airs sur un char que tirent des tourterelles attelées par des amours ; d'aimables allégories l'entourent d'un brillant cortège : ce sont l'Hyménée, la Gloire, la Paix, l'Abondance, la Magnificence, les Grâces, sans oublier la Religion renversant l'Hérésie, et l'Autorité chassant l'Envie et la Discorde.



Détail du plafond de la Galerie de Versailles.
Dessin exécuté pour la gravure (musée du Louvre).

Les voussures accentuent encore l'antithèse de la composition. La terrible figure de Bellone en fureur est remplacée par celle d'une Europe paisible, assise sur un monceau d'armes ottomanes, tenant d'une main une corne d'abondance, de l'autre la tiare pontificale, et entourée de la Justice et de la Piété. Les trois puissances en lutte avec Louis XIV, l'Allemagne, la Hollande et l'Espagne, paraissent dans le premier Salon en posture de combat ou accablées au milieu de leurs emblèmes, alors que, dans le second, on les voit représentées de la façon la plus honnête du monde. L'Espagne s'agenouille, comme en extase, devant un génie qui descend du ciel, un rameau à la main, tandis qu'à ses pieds se repose le lion de Castille et que

des danses et des jeux d'enfants annoncent le retour de la Paix. L'Allemagne reçoit, du génie qui la visite avec le rameau d'olivier, une branche de laurier, pour les victoires que le secours de la France l'a aidée à remporter sur les Infidèles, dont les dépouilles forment un trophée. La Hollande enfin, dans la voussure qui lui est consacrée, est représentée, non plus au milieu de la destruction de ses vaisseaux et des désastres de l'inondation, que montre une voussure du Salon de la Guerre, mais recommençant à jouir de sa tranquille prospérité ; ses magistrats à genoux rendent au Ciel des actions de grâces, et le rétablissement de son commerce est indiqué par les matelots qui construisent et chargent ses navires.

Ainsi Louis XIV croyait avoir résolu le problème de célébrer, par le pinceau de ses peintres, les triomphes remportés sur les puissances étrangères, sans qu'elles eussent lieu d'en prendre ombrage. Mais les plafonds de Versailles s'achevaient à l'heure où cette narration figurée allait cesser d'être possible. L'Europe entière, cette fois, se coalisait contre la France, rejetant comme humiliante et désastreuse cette même paix que le Roi se flattait de lui avoir imposée pour toujours et dont son palais chantait les gloires. La guerre de la Ligue d'Augsbourg commençait, et les difficultés nouvelles s'annonçaient déjà, au moment où Le Brun terminait son œuvre. A quelles allégories, en vérité, aurait-il pu avoir recours, s'il avait dû raconter un jour le déclin du règne, comme il en avait dit les splendeurs ?

Pierre de NOLHAC



GALERIES ET COLLECTIONS

LA COLLECTION PACULLY



N 1895, à Madrid, au musée du Prado, devant l'exquise petite *Sainte Famille à l'agneau*, de Raphaël, deux voyageurs entraient en conversation pour discuter la date approximative du menu chef-d'œuvre : 1506 ou 1507... L'un d'eux invoquait l'autorité d'Eugène Müntz ; et l'autre, en riant, se nomma : c'était M. Müntz en personne, qui venait de rencontrer M. Pacully.

Quelques années après, dans *l'Œuvre d'Art*, l'historien narrait sa rencontre et son voyage avec l'amateur « aussi clairvoyant qu'infatigable », en le présentant au seuil de la collection qu'il avait formée dans ses excursions d'artiste en Espagne, en Portugal. Il n'était pas, alors, question d'enchères.

Les choses ont changé. Du moins, avant que la vente soit un fait accompli, le témoignage du maître critique n'est-il pas le meilleur éloge du collectionneur « au coup d'œil sûr, à la main heureuse » ? Hâtons-nous d'interroger ses conquêtes, avant qu'elles ne soient dispersées au son du marteau d'ivoire! Le démembrement d'un bel ensemble apporte un regret, une mélancolie, surtout quand cet ensemble est, à lui seul, comme un petit musée.

Il y a deux sortes de collections — je parle des collections vraiment

artistiques et qui sont plus rares qu'on ne pense — : homogènes, les unes, comme la collection Thomy-Thiéry, s'astreignent volontairement à telle période d'art, l'école romantique, la peinture française dite de 1830, par exemple, et présentent le thème sous toutes ses faces, comme un compositeur, comme un orateur développe une maîtresse pensée ; éclectiques, les autres, telles que le musée Dutuit, parcourent tout le clavier de l'histoire de l'art, à travers le temps et l'espace.

Entre ces deux extrêmes, la collection Paeully nous apparaît originale. Et son originalité, c'est d'être à la fois éclectique, et homogène. Expliquons-nous. Peu nombreuse, — elle ne présente à l'examen qu'une cinquantaine de cadres, — elle se limite à la peinture, aux tableaux anciens, et la *Bacchante endormie*, de Courbet, seule moderne, peut compter dorénavant parmi les toiles de musée : mais, dans le domaine de la palette, elle embrasse toutes les écoles et, dans chacune d'elles, s'efforce d'offrir aux yeux comme un raccourci de l'évolution picturale. Nord et Midi, tous les climats lui conviennent : puis, sous un même ciel, apparaît un échantillon significatif des époques les plus tranchées. De chaque région, de chaque siècle, le collectionneur a su « cueillir la fleur d'art », n'ayant d'autre désir et d'autre méthode que le souci constant d'un choix scrupuleux : à la quantité vaine, il a préféré la qualité ; résignation méritoire, par ces temps encombrés de documents sans valeur ! A ses yeux d'artiste érudit, le document n'a droit de cité dans une galerie que s'il est un exemplaire à la fois expressif et précieux d'un talent personnel et d'un moment spécial dans la longue histoire d'une école. Par là, le collectionneur et sa collection nous donnent spontanément une impression sympathique de personnalité, sans arrière-goût d'intransigeance ou de paradoxe.

C'est en Espagne, sur les collections princières, que l'amateur a conquis ses plus attrayants morceaux. Commençons donc par l'école espagnole : elle est représentée, dans la collection Paeully, par plusieurs imposants spécimens, depuis les primitifs anonymes des âges de foi, jusqu'à son novateur impétueux, aïeul toujours jeune de toute l'école moderne européenne.

Auprès d'une *Adoration des Rois mages* qui rappelle les maîtres brugeois par son coloris merveilleux, voici la plus ancienne toile espagnole signée et datée : *Jésus bénissant les Saintes Femmes*, panneau de forme





B Gonzalez Pinx
Heliog Georges Petit

L'INFANTE ISABELLE CLAIRE EUGÈNIE

cintrée, acquis à Cordoue, et signé lisiblement en caractères gothiques : *Pedro de Cordova, pictor, anno 1475* ; le réalisme mystique propre à la péninsule, et qui se dévoile déjà dans le caractère expressif des physionomies, se tempère encore sous une recherche de style et sous l'influence des Italiens du quattrocento qui dominait le midi de l'Espagne, tandis que le nord allait subir la parenté des Flandres. Pour le XVIe siècle, voici un bel échantillon d'un précurseur de Velazquez, le *Portrait de l'Infante Isabelle-Claire-Eugénie*, alors frêle princesse de vingt ans, que Rubens peindra plus tard dans sa plantureuse maturité. C'est un maître subtil et superbe, intéressant en même temps par son influence directe sur Velazquez. Au XVIIe siècle, le *Saint André martyr*, de Ribera, d'une pâte rembranesque, manifeste le réalisme espagnol dans toute son intensité.

L'audace réfléchie de l'Espagnol moderne se donne enfin libre carrière avec Francisco Goya y Lucientès, l'étonnant portraitiste de son ami, l'alcade corregidor de Madrid, l'élégant *Garcia della Prada*, debout, dans son intérieur, la main sur le dossier d'une chaise où pose le chapeau renflé. C'est l'ouvrage d'un visionnaire qui sait voir la vie sans mensonge et pénétrer jusqu'à l'âme de l'atmosphère et du modèle. A peu près à la même heure, sous la brume du Nord, l'école anglaise épanouissait son printemps furtif sur la joue de cette jeune femme romanesque, effleurée par la brosse rêveuse de Romney, ce bohème de la peinture qui fut mari volage et don Juan sentimental : à ce papillon fervent des belles nuances, il sera beaucoup pardonné pour avoir si délicatement aimé la fleur féminine — et son art. Le sentiment et la sensualité faisaient bon ménage à la fin du XVIIIe siècle : Nord et Midi, Espagne et Angleterre chérissaient la vie et devançaient les temps.

Exilé de la Grèce défunte, l'idéal s'était réfugié dans l'Italie de la Renaissance : de la rêverie ombrienne, où s'élabore l'*Adoration de l'Enfant Jésus* de l'incomparable Pérugin, la collection Pacully nous entraîne ensuite et nous retient dans la sensuelle Venise, où les *Conversations sacrées* s'enveloppent de paysage pittoresque et se drapent d'eurythmie ; celle de Palma Vecchio n'est pas moins plastique aux yeux, mais silencieuse pour l'âme, que les groupes habituels des Bonifazio, des Giorgione : l'auteur de la *Sainte Barbe*, du Musée ducal, s'y reconnaît sans effort, et,

non moins que lui, sa race et son temps. Mais le *Portrait du doge Andrea Gritti*, digne vieillard, par le jeune Tintoret, procède encore, en sa maestria, de la conscience primitive.

Avec les écoles du Nord, c'est la vie, le sentiment de la vie qui l'emporte : témoignages flagrants de la décadence du grand art aux yeux des



Gérard David. — Pieta.

adorateurs du dogme italien, le genre, le paysage, la nature morte, le *bodegone* apparaissent ; le portrait pullule ; le peintre se perd — ou s'affranchit en interprétant sa famille et son entourage.

Intermédiaire entre la familiarité du Nord et le style méridional, l'école allemande, de tout temps, bien avant Dürer, a fréquenté l'école vénitienne : échange et diversité d'influences. Témoin la *Sainte Trinité*, triptyque du plus grand maître tyrolien, Honoré Pacher, que l'érudition de Bode a rapproché de la manière primitive et serrée de Crivelli. Plus tard, à la fin du XVIe siècle, en plein Nuremberg moyenâgeux toujours et

bourgeois, c'est l'influence flamande, signalée déjà dans les portraits espagnols d'Antonio Moro, qui se reflète sur les traits de cette lourde jeune



École de Castille. — Adoration des Mages.

femme au bonnet carré, fixée sur la toile par Laurenz Strauch, en l'an de grâce 1587 : spécimen parlant, dans son mutisme !

L'école flamande primitive avait depuis longtemps produit ses chefs-

d'œuvre : les amoureux d'art qui, l'année dernière, avant l'automne, ont pu accomplir le pèlerinage de Bruges, reconnaîtront dans la collection Paeully trois panneaux qu'ils n'avaient point oubliés : d'abord, le caricatural et méticuleux *Jugement dernier*[1] de Hieronimus Bosch, et qu'on dirait composé d'après le caprice érudit d'un Érasme ; ensuite, l'*Apparition*



Rembrandt. — Portrait de l'artiste.

de la Vierge à saint Ildefonse[2], un trésor de Memling, déjà connu de nos lecteurs, et commandé sans doute au Flamand pour la cathédrale de Tolède ; enfin, perle azurée dans son écrin de bois noir, la touchante petite *Pietà* qui met sur les lèvres savantes le nom hollandais de Gérard David...

De Memling à Rubens, en passant par la cathédrale, froide encore, de

1. Voir la reproduction dans la *Revue*, t. XII, p. 175.
2. Voir la reproduction dans la *Revue*, t. XII, p. 177.

Pieter Neefs, la santé flamande s'est réveillée de son pieux sommeil : Rubens est le héros de la collection Pacully ; le collectionneur doit partager l'avis romantique d'Eugène Delacroix, qui nommait son royal ancêtre « l'Homère de la peinture », et qui, tenté souvent de le chicaner pour sa



Ruysdael. — La Cascade.

facilité terrifiante et pour ses grosses formes, finissait toujours par l'absoudre au nom de sa « prodigieuse vie ». Trois morceaux de roi nous rappellent cette libre opinion : le plus savoureux, le morceau des *peintres* — qui fit la joie d'un Bonnat et d'un Lenbach, — est un simple *camaïeu*, tout blond de sépia nerveuse et fluide, avec d'étonnants rehauts de lumière : *Bacchanale* venue de la collection Stein et qui fut la passion du savant Smith, quand elle était chez lord Methuen. La date nous échappe. En son cadre hardiment fleuri, la *Récolte de la manne*, de 1625 environ, n'est pas moins

séduisante pour les yeux, avec ses éloquents souvenirs de Raphaël, transposés par le charnel génie des Flandres. C'est un carton de tapisserie, de



Largillière. — Portrait de Mansart.

même que la robuste *Thétis* qui plonge son lumineux enfant dans les noires ondes du Styx, contraste évoqué par un peintre : car cet Homère de la palette entreprit dans sa maturité son histoire d'Achille.

Commencée peut-être par un disciple, la *Cérès* voisine fut entièrement retouchée par le maître d'Anvers.

C'est encore le vivifiant rayon du génie qui éclaire chacun des petits



GREUZE. — MESSAGE D'AMOUR.

maîtres plus calmes, les menus Flamands de la tabagie brune et des paysages bleus, les Brueghel de velours et les Snayers, les Brouwer et les Teniers, jusqu'aux Hollandais, les Honthorst, les Weenix et les Fyt. On ne trouve pas, au Louvre, les fruits d'Adriaensen (1634), de reflets à la fois métalliques et d'une touche beurrée qui plaisaient à Rubens collection-

neur; ni les trois marines de D. Teniers le jeune, peintre argentin de S. A. don Juan d'Autriche. La Hollande indépendante offre à notre souvenir, auprès d'une intense esquisse de *Rembrandt jeune*, par lui-même, et d'un minuscule *Chemin tournant* du bon Wynants, un Ruysdaël qui, même non signé, serait sans réplique, *la Cascade,* poème automnal et qui, dans ses mouvantes nuées, recèle en germe profond toutes les belles inquiétudes du paysage de 1830.

Notre France n'avait pas attendu l'âge du romantisme pour émettre sa voix dans le concert : quoi qu'on ait pu dire, un art français se forma de bonne heure : et n'est-ce pas un agréable devoir que de retrouver la permanence de l'âme française à travers les modes changeantes qui la travestissent, et les influences du Nord germanique ou du Midi latin ? Ne lui demandez ni le mysticisme espagnol, ni l'intimisme hollandais, ni le style italien, ni la matérialité flamande : elle ne vous présentera ni son Raphaël, ni son Rubens ; cette âme, à la fois légère et pondérée, a su rencontrer pour interprètes des artistes spirituels et de beaux peintres.

Mais, au XVI[e] siècle, avant les conseils décadents de la Renaissance italienne, une certaine unité règne encore dans la manière des peintres et dans l'aspect des panneaux : dernier reflet de l'art gothique. De là, l'embarras des historiens et la difficulté des attributions ! Et voilà pourquoi ce petit cadre charmant, *la Lettre d'amour*[1] (de la collection Salamanca), qui figurait à Bruges, au milieu des Primitifs flamands, a fait couler autant d'encre érudite que les mystérieuses beautés du Memling. On a prononcé, devant cette jeune blonde inconnue, les noms d'Holbein, de Mostaert, de Bernard van Orley... Les Allemands appellent son peintre le « Maître des demi-figures ». Enfin, voici que le Professeur Wickhoff, invoquant le costume et le décor français de ces fins portraits, anonymes comme leur auteur, y voit plusieurs maîtres français, et, dans cinq des meilleurs, y compris celui de la collection Pacully, la main flamande encore de Jean Clouet, qui vécut, de 1516 à 1540, à la cour de François I[er].

Dans l'art français, épris de distinction véridique et de réalité délicate, c'est le portrait qui domine : nous le retrouvons à la fin du XVII[e] siècle, solennisé, toujours expressif, avec les Largillière et les Rigaud. Sous la conventionnelle perruque, le visage humain garde son pli que l'âme a

1. Voir la reproduction dans la *Revue*, t. XII, p. 113.



P. P. Rubens pinx — Héliog Georges Petit

THETIS PLONGEANT ACHILLE DANS LE STYX

gravé ; l'étiquette ne peut abolir ni l'accent du peintre ni la physionomie du modèle. Un portrait est un caractère compliqué d'une mode : à ce point de vue, le *Portrait de Mansart*, par Largillière, est à retenir. Il est non moins significatif par ce brio français de la touche, qui chiffonne l'étoffe et qui s'accentuera librement au siècle de Louis XV, quand le solennel aura fait place au pimpant. Les philosophes ont beau célébrer la nature, c'est encore le goût décoratif qui l'emporte, aussi bien dans une *Ronde d'enfants*, d'Eisen, qui fait songer à Natoire, que dans les paysages ou marines, pourtant très étudiés dans le détail, comme le pastel si nerveux du Lyonnais encore trop peu connu des Parisiens, Jean Pillement, ou le *Naufrage*, de Vernet, poème descriptif de 1787, que Diderot eût amplifié de bon cœur, s'il eût vécu trois ans de plus !

L'enthousiaste Diderot nous a toujours semblé sujet à caution, quand il vante si haut son ami Greuze de « faire de la morale en peinture » : et ce n'est point le ravissant *Message d'amour*, de la collection Pacully, qui nous permettra de revenir sur ce scrupule... La *Lettre* amoureuse du XVIe siècle paraît tout à fait chaste et délicieusement compassée, en dépit des Rabelais et des Brantôme, à côté de ce *Message* romanesque et sentimental, une caresse pour les yeux ! Ici, Greuze est mieux qu'un moraliste : c'est un *peintre ;* un amoureux de la forme, jaloux de la lumière qui se pose comme un baiser sur ce frais minois de fillette, aussi douce que la colombe qu'elle étreint... Ce plaisir pur des yeux vaut bien toutes les moralités de l'univers. Et ce n'est pas *le Philosophe* voisin, de Fragonard, à la prunelle si vive, qui démentira notre sagesse toute française ! A côté des fiers empâtements des Fragonard et des Greuze, le pastel virginal de Mlle Ledoux et la toile de Grammont, d'après l'opéra-comique *Zémire et Azor* (1771), de Grétry, — document rare sur l'époque. Avec la *Bacchante* moderne de Courbet, revoici le goût de la belle matière et la recherche de la tonalité des maîtres.

La bonne peinture a cette vertu particulière qu'elle inspire une pensée qui dépasse le plaisir des yeux : aujourd'hui que l'instinct prime le raisonnement, que les principes absolus deviennent suspects, que l'esthétique se dérobe, que les dogmes finissent, que l'abîme se creuse entre les lois intolérantes et l'originalité rebelle, la vue des belles œuvres est le seul recours au milieu des contradictions de la métaphysique et de l'histoire. Un *choix*

heureux nous montre, en en déroulant rapidement, comme à vol d'oiseau, toute l'évolution, que l'œuvre d'art est le miroir de l'instant qui l'a fait naître, mais aussi combien l'esprit de la race est permanent sous les variations des heures et combien, surtout, au-dessus de toutes les querelles d'école ou des fatalités ambiantes, la personnalité d'un beau peintre émerge avec force et sans effort : dès les Primitifs, se devinent les volontés et les expressions locales ; puis, un Rubens apparaît, qui bouleverse harmonieusement toute son époque et qui la domine en l'exprimant. Une belle œuvre d'art se suffit à elle-même : elle a des énergies latentes et durables, des qualités absolues qui nous font oublier, dans le jugement que nous portons aussitôt sur elle, les conditions relatives dont elle procède. Ainsi, nous admirons en 1903 un camaïeu mythologique de Rubens, le *caballero* de Goya, la rose blonde de Greuze...

Avant l'actualité des Salons, ces conseils muets des tableaux anciens se font écouter.

Raymond BOUYER





LES BIJOUX NORD-AFRICAINS

Tout l'arsenal de bijoux que la coquetterie féminine a imaginé pour rehausser ses charmes se retrouve sur la femme arabe. Partout où il est possible de fixer un bijou, son ingéniosité a su l'y placer, sans mauvais goût ni surcharge, pour composer un ensemble harmonieux.

Elle ceint son front d'un bandeau de plaques d'or à pendeloques de perles (*assaba*). Elle pare le fond de sa chechia d'une rosace de pierreries. De chaque côté des tempes, elle laisse retomber des pendentifs du plus gracieux effet. Elle connaît tous les colliers, toutes les chaînes de cou et de poitrine (*selsla*). Ses doigts sont chargés de bagues, ses bras, ses poignets de bracelets (*meqias*). A ses oreilles s'accrochent des boucles gigantesques (*khorsa*). Sur sa poitrine étincellent les épingles de haïk (*bzaïm*), les broches (*medouar*), les breloques tintinnabulantes : cassolettes à parfum ou boîtes à talismans. Ses chevilles elles-mêmes portent des anneaux (*kalkal*) qui sonnent, avec leurs grenailles, comme les bracelets des bayadères de l'Inde.

Dans toute cette joaillerie règne un caprice charmant, une variété étonnante. Chaque province a ses modèles préférés, sa décoration favorite. Telle contrée préfère l'or pur, telle autre les pierreries ou les perles fines. Ici l'émail est à la mode. Là c'est l'argent rehaussé de corail. Les noms changent, les usages aussi. Mais quelle merveilleuse entente du corps

féminin dans ces parures, quelle parfaite adaptation à leur fonction, quelle conception éminemment pratique ! L'orfèvre musulman n'orne pas ses œuvres pour le plaisir de les orner ; il ne les surcharge pas de pierreries pour en centupler la valeur. Il leur donne juste assez d'agrément pour rehausser la beauté vivante qui va les porter. De Tanger à Tunis et jusqu'aux confins du désert, son art personnel leur imprime à tous comme un air de famille : des formes amples, simples, un dessin large, des dimensions hardies, une décoration qui pourrait passer pour brutale, si elle ne visait des teints cuivrés par le soleil ou des draperies éclatantes de couleurs.

Un caractère commun n'empêche pas les dissemblances de détail. Les bijoux nord-africains peuvent se ranger en trois grandes familles, correspondant à trois foyers distincts de fabrication : le Maroc, l'Algérie, la Tunisie. Mais cette démarcation n'a rien d'absolu, surtout près des frontières. Comment tracer des limites précises, si difficiles à fixer pour les écoles d'architecture, quand il s'agit d'un objet de parure dont la mode se transmet d'une province à l'autre par les migrations incessantes des tribus, ou simplement par le déplacement des orfèvres qui continuent à fabriquer dans leur nouvelle patrie les bijoux qu'ils avaient appris à façonner dans leur pays d'origine[1] ? Attendons de nouvelles découvertes et contentons-nous d'une exploration générale de cette vieille terre africaine qui a vu se succéder toutes les civilisations : Phéniciens, Numides, Romains, Vandales, Byzantins, Arabes et Turcs.

Grâce à l'indépendance qu'il a su conserver jusqu'à nos jours, le Maroc a gardé intactes les antiques traditions de l'Islam. Les arts n'y ont subi qu'une transformation insensible, et les rares bijoux qu'on peut arracher à ce pays fermé à l'influence étrangère ne ressemblent à rien de « déjà vu ».

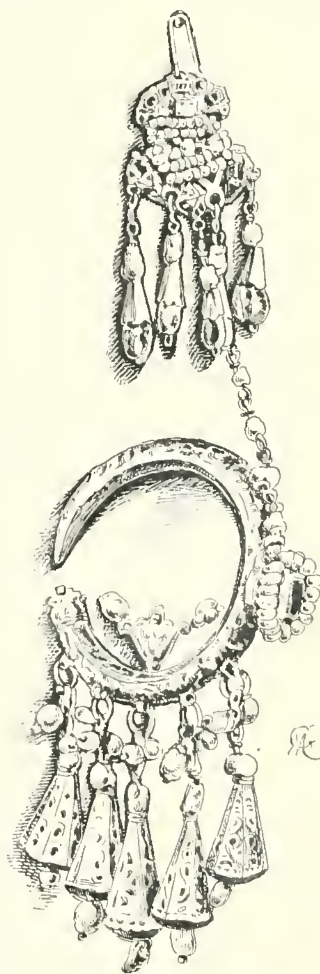
Où trouver l'équivalent de ces énormes boucles d'or, recourbées en forme de cornes et enrichies de pierreries, que les femmes de Fez et de Mogador suspendent à leur coiffure de chaque côté des tempes ? Le beau joyau descend le long des joues, encadrant l'oreille, et supporte à son tour des pendeloques qui retombent comme des larmes.

D'autres fois, c'est à l'oreille même que s'attachent des boucles faites

1. Nous avons vu, dans la superbe collection rapportée d'Afrique par M. Paul Eudel — et mise très obligeamment à notre disposition pour illustrer cette étude — des pièces algériennes qui nous ont troublé, tant elles reflètent l'influence du Maroc ou de la Tunisie.

d'un tube creux recourbé en cercle, aminci à l'une de ses extrémités, portant chaton et pendeloques; aux bras s'étagent des bracelets, les uns formés d'un lingot tordu, les autres d'une bande de métal rehaussée de reliefs ; au cou, pendent de véritables pectoraux composés de plusieurs rangs de pièces de monnaie ou de plaques rondes ou carrées recouvertes de motifs délicats; aux pieds se fixent des anneaux de cheville (*redaïf*) en argent émaillé et niellé, avec, aux extrémités, deux larges planés en plein ceintre, fermés par une chaînette.

Ajoutez les bijoux communs à toutes les femmes musulmanes : les *bzaïm*, ces belles épingles à tête aplatie et découpée comme une clef de la Renaissance, qui servent à retenir les plis du haïk ; les *dah*, bracelets de bras planés d'or, avec des compartiments émaillés, enrichis de pierres précieuses ; l'inévitable flacon à kohl ; la main d'argent (*khamsa*), amulette dont la puissance mystérieuse préserve du mauvais œil. Vous aurez alors une idée de cet art marocain, le plus riche, le plus original de l'Afrique du Nord, celui qui caresse avec le plus d'amour les parures de la femme.



Grande boucle d'oreilles de Tanger, portée par les mariées. Or et perles fines.

L'orfèvre du Maroc, en effet, ignore les moyens mécaniques. Il ne marchande ni sa peine ni son temps pour donner de l'élégance à la silhouette et de la variété à la décoration. Le joyau, lorsqu'il sort de ses mains, vaut plus par le travail qu'il a reçu que par la matière précieuse employée. En or, il met en œuvre des feuilles minces, appliquées sur un fond de résine, des dessins discrets au ciselet, des plaques légères et repercées. En argent, il fait usage de planés qu'il agrémente d'arabesques et de découpures, ou qu'il orne de pierreries.

Moins mièvres que ceux de la Tunisie, plus hiératiques que ceux de

l'Algérie, ces bijoux s'imposent par leur aspect grandiose. Leur galbe surprend. On ne peut s'imaginer qu'un peuple que notre dédain d'Européens est habitué à traiter de barbare, ait conçu de tels chefs-d'œuvre. On cherche dans les civilisations disparues, dans les conquérants qui tour à tour se sont disputé le sol africain, les maîtres d'un art aussi avancé, et l'on remonte jusqu'aux Maures d'Espagne, aux prestigieux orfèvres de Cordoue et de Grenade qui vinrent chercher asile au xve siècle sur la terre d'où ils avaient pris leur essor. Seul l'épanouissement de cette merveilleuse civilisation hispano-mauresque, à qui nous devons presque toutes nos sciences et plusieurs de nos arts, peut expliquer la majesté de ces lignes, le faste de cette décoration.



KHORSA MECHREFF,
BOUCLE D'OREILLES DE CONSTANTINE.
Or.

De quand datent ces bijoux? de trente ans ou de deux siècles? Qui pourrait dire à quel moment la forme se fixa et quels ouvriers s'employèrent dans un pays où les orfèvres se servent encore des instruments qui décorèrent l'armure de Boabdil? On irait plus loin encore si l'on voulait hasarder des hypothèses. On chercherait dans ces boucles d'or, dont nous avons dit la beauté, la tradition de ces curieux anneaux de cheveux conservés dans la collection Campana, au Louvre, et que l'on attribue à la civilisation phénicienne, faute de données précises sur ces époques reculées [1]. Mais le Maroc n'a livré que les premiers mots de son secret. N'essayons pas de faire parler le sphinx et continuons notre exploration par l'Algérie, moins riche peut-être en chefs-d'œuvre, mais plus ouverte aux chercheurs.

Dès la frontière passée, de nouveaux caractères apparaissent. Les types généraux subsistent, souvent avec les mêmes noms. Mais ils ont perdu de leur ampleur, de leur majesté. Ce charme indéfinissable qui, dans le bijou du Maroc, évoque la richesse d'orfèvreries religieuses du moyen âge, a fait

1. Voir le remarquable traité de G. de Fontenay, *les Bijoux anciens et modernes* (Paris, 1887, in-8°) et les *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, par Ch. Davillier (Paris, 1879, in-4°).

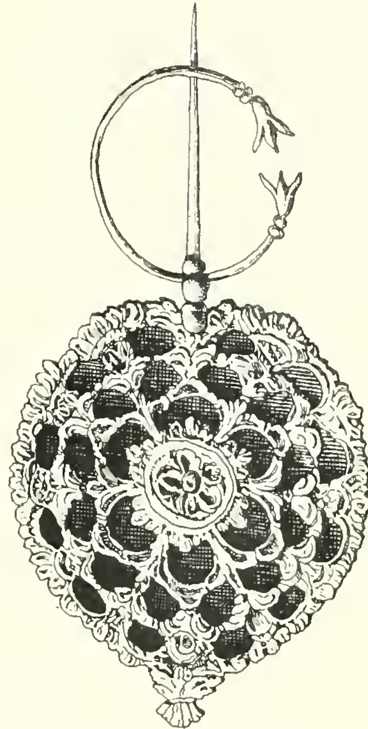


DARGHA ET THAÇABT KABYLES.

Argent, corail et émail (collection Paul Eudel).

place à une simplicité relative, à une sobriété d'ornements voulue, à des lignes énergiques et fortes. Plus de pièces creuses, de minces feuilles d'or, de plaques légères. La femme algérienne, qui voit dans le bijou non seulement un objet de parure, mais un trésor d'épargne pour les mauvais jours, n'estime que l'or ou l'argent massifs.

Comme au Maroc, elle porte des bracelets aux bras et aux jambes, des colliers de pièces d'or — encore appelées *soltani*, bien que les anciennes monnaies algériennes n'en composent plus l'assemblage — des chaînes sautoirs, garnies de cassolettes à musc, de flacons pour le khol, de khamsas, de boîtes à talisman curieuses. Mais les grandes parures de joues sont remplacées par la *khorsa*, la gigantesque boucle d'oreille algérienne. Imaginez un cercle presque fermé, du diamètre d'un large bracelet, formé d'un fil mince avec un bouton filigrané et des perles à chaque extrémité, ressemblant à s'y méprendre à la boucle d'oreille romaine démesurément grandie : vous aurez le bijou préféré des belles de Tlemcen, de Biskra, de Constantine.



BZIMIA ANCIENNE.
Modèle marocain.

La *khorsa* est rarement ornée, sauf quelquefois d'une garniture de triangles accouplés rappelant les dents d'une scie. Les orfèvres algériens réservent les brillants, les pierreries, les combinaisons décoratives pour l'*assaba*, la parure nationale du pays, qui tantôt ceint le front d'un gracieux bandeau comme nos anciennes ferronnières, tantôt se dresse sur la coiffure comme un diadème.

Rien de plus décoratif que ces belles plaques d'or ou d'argent ajourées, assemblées en fronton avec des pendentifs de perles ou de brillants. Dans certaines régions, elles s'étagent sur deux rangs, et la parure *(djebine)* revêt la majesté d'une couronne royale.

Ce bijou est-il autochtone ? Il est permis d'en douter. L'influence turque a pesé si lourdement sur l'art algérien à partir du XVI[e] siècle que l'assaba pourrait bien venir tout droit de Constantinople. Lorsque Alger tomba sous la suzeraineté du sultan, les nouveaux maîtres du pays importèrent leur art en même temps que leur gouvernement militaire. Les rinceaux, les enroulements infinis, l'étoile, le croissant, les fleurs de tous genres modifièrent les anciennes compositions géométrales indigènes. La forme du bijou resta simple et noble dans ses lignes, mais la décoration compliquée marqua comme un retour vers les arts indiens et persans.



KHAMSA,
BIJOU AMULETTE DE BISKRA.
Or.

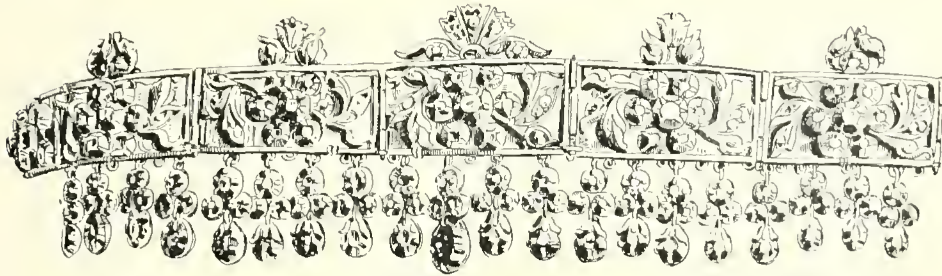
Bien plus, tout en s'imprégnant du goût turc, — à tel point qu'il est souvent difficile de distinguer un bijou arabe d'un bijou turc, — le style subit des influences étrangères auxquelles le Maroc avait échappé. Alger, capitale de la piraterie, ne vécut pendant trois siècles que des produits de la course et des tributs arrachés aux puissances chrétiennes. Les modèles européens venus du dehors, achetés ou plus souvent capturés, les travaux des esclaves chrétiens qui s'inspiraient des souvenirs de leur pays, altérèrent de plus en plus les types originaux. On fit du style arabe traité à l'européenne. Le bijou algérien devint composite.

Seule une contrée privilégiée échappa à ces influences du dehors et conserva sans altération le style classique de l'Islam. C'est la Grande Kabylie, ce massif montagneux du Djurjura, où les Beni Yenni exercent leur industrie depuis des siècles.

Rien ne peut donner idée de l'art original, vivace, primesautier, de ces derniers survivants des Berbères. Où trouver le modèle du *thaçabt*, cet énorme diadème, si étrangement composé de plaques émaillées en forme de triangles, de lozanges, de rectangles, reliées entre elles par des rangées de boutons d'argent assemblés en chainettes ? Et la *dargha*, cette superbe parure de poitrine, faite de deux épingles *bzaïm* émaillées et incrustées de corail, réunies par une chaine où pend une boîte à talisman ?

Et le *tabzimt*, ce joyau que les mères portent sur le front en signe de joie lorsqu'elles ont leur premier enfant mâle ?

C'est la parure d'un peuple indépendant, énergique, habitué aux durs travaux ; des formes massives d'une solidité à toute épreuve, des pièces lourdes comme des armures et plus propres à orner le sein d'une amazone que d'une petite maîtresse, une simplicité sévère, qu'accentue encore l'emploi presque exclusif de l'argent — un argent mat, sans poli ni éclat, rappelant le ton de la perle fine. Jamais l'orfèvre arabe, mâtiné de Turc et d'Européen, n'aurait conçu de tels bijoux. Jamais il n'aurait songé à réveiller l'aspect un peu terne de l'argent avec le sang du corail, le précieux



ASSABAS ALGÉRIENS.
Argent, brillants et perles fines.

mordjane des indigènes, si décoratif sous sa forme de clous ronds ou de poires, si habilement fixé dans le bijou par une sertissure solide et la cire d'abeille qui remplit la cavité et le fait mieux adhérer à l'argent. Jamais non plus il n'aurait découvert le secret de ces admirables émaux, d'un éclat et d'une qualité sans pareils, cloisonnés comme en Chine et au Japon, distribués avec une mesure étonnante au milieu de dessins variés à l'infini [1].

Non, l'ouvrier kabyle n'a pris de leçons d'aucun maître. S'il a recueilli une tradition, elle est si lointaine qu'il serait téméraire d'en fixer, disons

1. La fabrication des émaux kabyles mériterait une étude spéciale. L'ouvrier garnit la plaque à émailler de cloisons de filigrane, qu'il fait adhérer par une soudure au chalumeau. Puis, dans les intervalles du dessin, il étend de la poudre d'émail délayée en pâte et met le bijou au feu. Bleu de Sèvres, vert-mousse, ocre jaune, il obtient une admirable coloration, laissant loin derrière elle celle des émaux tunisiens, ternes et boursouflés.

mieux, d'en chercher les origines. Avec leur décoration géométrale, uniquement composée du cercle, du chevron, du triangle, du lozange, leurs cabochons de corail, leurs émaux bleus, verts et jaunes, les bijoux sortis de ces mains naïves feraient songer à l'orfèvrerie mérovingienne ou aux chefs-d'œuvre byzantins apportés jadis en Afrique par les lieutenants de Justinien et les soldats du Bas-Empire. Sur cette terre d'Orient, immobilisée dans la tradition, l'art n'a pas d'âge, et les stèles phéniciennes exhumées par les archéologues portent des ornements qui se retrouvent encore dans la parure des femmes algériennes.

Cet îlot ethnique, nous l'avons dit, est une exception. Tout à côté, la Petite Kabylie, avec ses ports ouverts au commerce de toutes les nations, subit de plus en plus l'influence européenne. Quand on arrive en Tunisie la décadence est complète.

Ici, le goût tourne à l'afféterie, à la recherche du joli. Les femmes aiment à piquer dans leurs cheveux des épis en brillants, des épingles trembleuses en forme de fleurs, qui rappellent nos affiquets du XVIIIe siècle. Elles portent la *rihana*, une grande belle chaîne aux maillons larges et aplatis, qui encadre le cou et descend très bas sur la poitrine, comme la portent les huissiers de nos ministères.

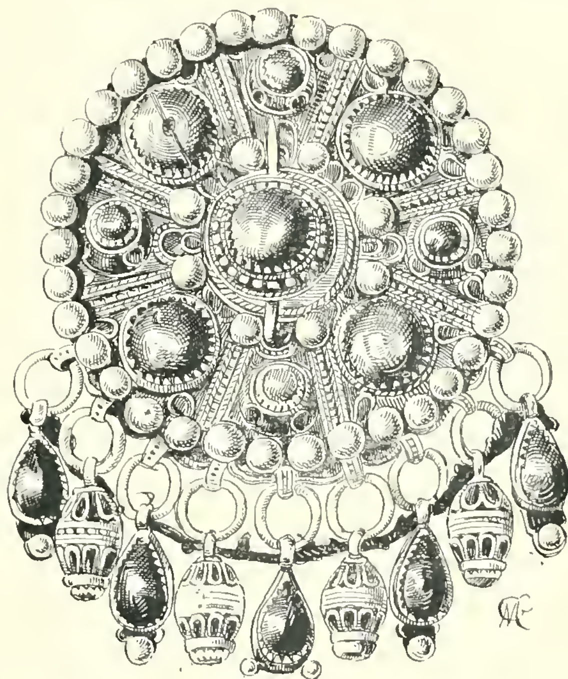
L'habileté des orfèvres tunisiens est incontestable, mais ils ont reçu trop docilement les leçons de leurs voisins les Italiens. L'ensemble est svelte, l'exécution soignée, les formes toujours décoratives et rarement massives. Mais la silhouette est découpée pour l'effet. L'ouvrier s'attache surtout à orner les surfaces, très souvent plates, à les rehausser d'émail, à les animer par des chaînettes et des breloques. C'est le goût italien de la décadence, d'autant plus sensible qu'il ne révèle la plupart du temps que de mauvaises transformations.

Ne condamnons point cependant en bloc l'art tunisien, surtout avec le peu de données que nous en avons. Deux orfèvres de Moknine, petite ville sur la côte, à quelques lieues de Sousse, envoyèrent à l'Exposition universelle de 1900 des bijoux qui ne manquaient pas d'originalité. Rien de gracieux comme leur *tigare*, véritable châtelaine du XVIIIe siècle, avec ses chaînettes et ses breloques plates, mains, croissants et lozanges.

Plus au sud, à Djerba, l'île antique des Lotophages où les compagnons d'Ulysse oublièrent leur pays natal en mangeant des fleurs de lotus, les

orfèvres israélites fabriquent un charmant joyau qui s'accroche dans la chevelure et pend en grappe sur le cou. Il se compose d'une sphère et d'une poire émaillée attachées par une longue chaîne qui, sous le nom d'*aghal* (entrave), donne son nom au bijou. Les parures délicates et originales de Djerba ont, comme celles de Moknine, échappé à l'influence étrangère.

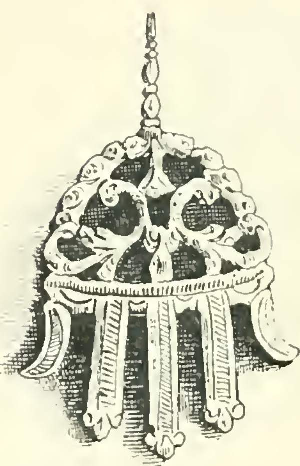
Arrêtons-nous. Nous n'espérons pas, en quelques pages, donner, même un aperçu, d'une question aussi complexe que celle de l'orfèvrerie nord-africaine. Ce qu'on vient de lire suffira, nous le croyons du moins, à faire comprendre l'intérêt du sujet, à donner aux curieux d'art le désir de l'approfondir. Mais ce que nous voudrions dire, si l'espace ne nous était mesuré, c'est l'importance considérable de cette industrie du bijou, la plus ignorée, et pourtant la plus répandue de l'Afrique septentrionale. Allez à Biskra, à Tlemcen, à Boghari, à Djelfa, à Laghouat, dans les plus petites villes de l'Algérie, vous trouverez une rue des Orfèvres, où les vieilles échoppes ouvrent côte à côte leurs réduits obscurs. Dix, douze bijoutiers, souvent davantage, continuent à travailler d'après les procédés d'autrefois. On les voit établis dans le moindre village, dans des oasis où viennent s'approvisionner les caravanes. Les hameaux perdus dans les montagnes, eux-mêmes, ont leur fournisseur, l'orfèvre nomade, qui arrive avec ses outils dans un sac de peau de bouc, s'installe devant la masure en pisé, déballe son sac qui devient soufflet,



Tabzimt kabyle.
Argent, corail et émail.

fiche son enclume dans le sol, pose son creuset à terre, fait fondre les pièces de monnaie qu'on lui apporte, et confectionne au marteau le bijou commandé sous les yeux défiants de sa clientèle.

Sans doute tous les bijoux nord-africains n'ont pas le même intérêt artistique. Un abîme sépare le bracelet martelé par l'orfèvre nomade des grandes boucles du Maroc ou de l'*assaba* d'Alger. Mais ils se recommandent tous par un caractère d'originalité, un parfum de terroir qu'il importe de ne pas laisser perdre. L'art indigène tend à disparaître devant les productions pseudo-mauresques, la bijouterie de pacotille qui s'étale aux vitrines de nos expositions et que les touristes rapportent d'Afrique, persuadés qu'il n'en existe pas d'autre. Il est grand temps de sauver de la destruction ces épaves des civilisations disparues, ces majestueuses parures qui gardent dans leurs ors pâlis comme un reflet des mystères du harem.



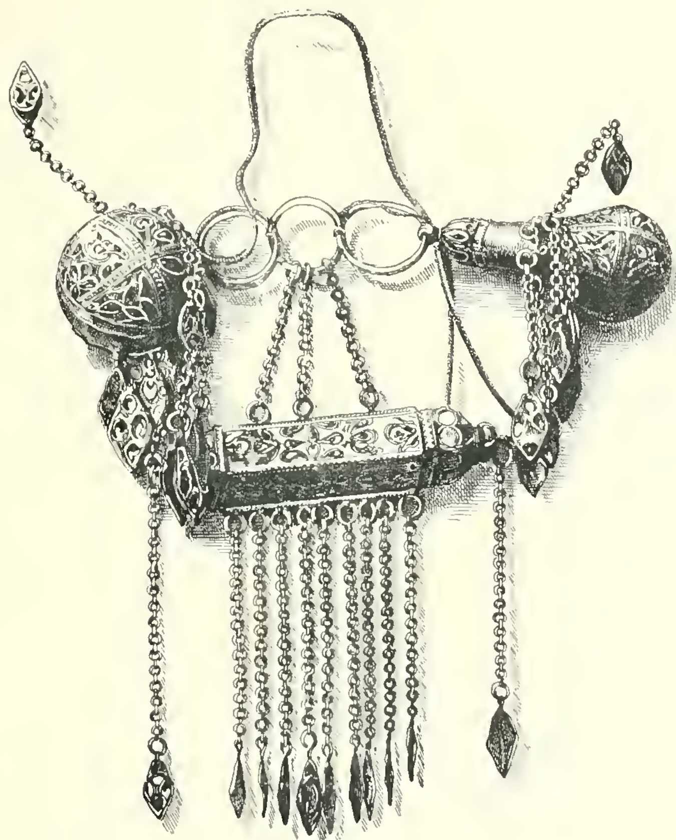
Khamsa,
bijou amulette de Biskra.
Or.

Un curieux d'art doublé d'un écrivain de race, Paul Eudel, a poussé le premier cri d'alarme. Non content d'avoir en quelque sorte découvert le bijou nord-africain et d'avoir étudié l'orfèvrerie musulmane sous toutes ses faces [1], il a cherché les moyens de l'arracher au naufrage où ont sombré toutes les industries indigènes. Il a entamé une campagne qui lui fait grand honneur et qui mérite hautement d'être soutenue.

Avec l'érudit auteur de *l'Orfèvrerie algérienne et tunisienne*, nous croyons que la mesure qui s'impose avant toute autre, c'est d'ouvrir les vitrines de nos musées aux anciens bijoux nord-africains avant que la ruine croissante des indigènes ne les ait obligés de mettre à la fonte ces gracieux objets d'art. Les Anglais nous ont devancés. Leur musée des Indes orientales, à Londres, présente une merveilleuse collection de bijoux recueillis sur tous les points du Bengale et de l'Indoustan. Voulez-vous savoir, en

1. *L'Orfèvrerie algérienne et tunisienne*, par Paul Eudel (Alger, Jourdan, gd. in-8° de 544 pages). La *Revue* donne plus loin un compte rendu de ce livre d'un très grand intérêt, où nous avons puisé les principaux éléments de cette étude.

revanche, ce qu'on pense chez nous de l'orfèvrerie coloniale? Allez au musée de la Marine, au Louvre. Dans une vitrine de la salle d'ethnographie, vous verrez quelques pièces d'orfèvrerie, aiguières, aspersoirs, brûle-par-



AGHAL DE DJERBA.

fums, assiettes ajourées, provenant de la prise d'Alger. Pas une n'est arabe. Elles ont toutes été fabriquées en Italie au XVIIIe siècle. Et ce sont là les spécimens d'art algérien que le Loavre offre à l'admiration de ses visiteurs!

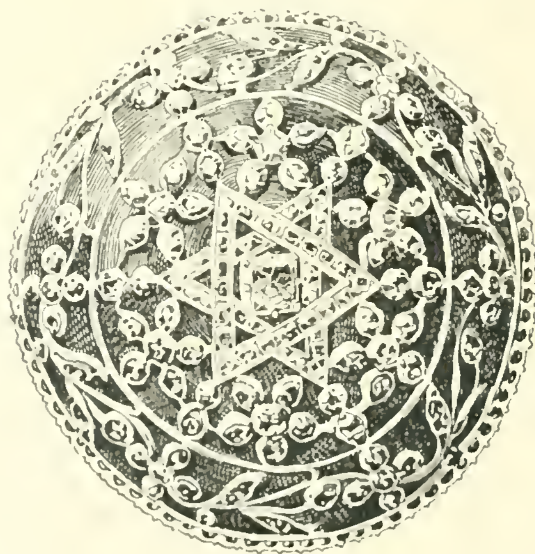
Quand nos musées nationaux auront rendu justice à l'orfèvrerie musulmane, la tâche du gouvernement commencera. L'industrie du bijou occupe encore en Algérie plus de mille ouvriers : elle a comme débouché plus d'un million de consommateurs pour des millions de produits. Une protection

intelligente, par des concours, des écoles professionnelles, des primes d'encouragement, peut lui rendre son importance. Le goût des femmes arabes pour la parure est toujours aussi vif. Elles ne demandent qu'à conserver leurs bijoux traditionnels au lieu des contrefaçons en simili ou en métal blanc dont on inondera avant peu les marchés indigènes.

Au point de vue de l'art pur, il y a peut-être plus encore à tirer du bijou nord-africain. Aujourd'hui que les arts décoratifs reviennent en honneur, que nos Salons annuels consacrent l'union étroite de l'art et de l'industrie, l'orfèvrerie arabe peut donner une inspiration neuve et vivace à nos artistes français. Une évolution semblable s'est déjà produite pour les bijoux néo-égyptiens dits « art nouveau », sans doute parce que les origines s'en perdent dans la nuit des temps. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour l'orfèvrerie marocaine ou algérienne ?

Nos artistes auraient une belle mission à remplir en faisant revivre, modifiées au gré de leur inspiration, les formes disparues, les combinaisons géométrales oubliées. Ils puiseraient quelques inspirations nouvelles en allant jusqu'au granit primitif où sommeille la nappe d'eau vive toujours intacte, toujours persistante : la science du Beau.

Henri CLOUZOT



BIBLIOGRAPHIE

Rome, notes d'histoire et d'art, par Maurice PALÉOLOGUE. — Paris, Plon, 1902, in-16.

Promenades d'érudit et de dilettante. M. Paléologue passe dans les rues de la Rome d'aujourd'hui, les yeux grands ouverts sur la Rome du passé : une ruine grandiose ou lamentable, moins encore, un reste de fondations, suffit au pèlerin pour évoquer le palais ou le temple qui dressèrent leurs portiques et leurs colonnades en ces lieux : bien mieux, pour les animer. Au Forum, au Palatin, au Capitole et au Panthéon, à travers le Vatican, ce dédale, et de basilique en basilique, M. Paléologue nous conduit, *cicerone* captivant et disert, à qui la lecture des classiques et l'amour du passé donnent chaque jour la joie de s'extérioriser : l'histoire tisse pour lui un voile somptueux dont elle drape les temples qui croulent et les palais qui s'effritent, et M. Paléologue ne voit rien de la désolation présente. Et ce n'est pas sans raison qu'il ouvre son livre sur le mot de Gœthe : « Tout ce qui jusqu'à présent n'était pour moi que parole vaine et tradition écrite me devient ici conception vivante. »

E. D.

Dalou, sa vie et son œuvre, par Maurice DREYFOUS. Préface de M. Henri ROUJON. — Paris, H. Laurens, 1903, gr. in-8°.

Il y a deux biographies de Dalou dans cet ouvrage : une dans les huit pages de la préface, une autre qui forme le livre, et ce que M. Roujon a si éloquemment exprimé de l'âme du maître sculpteur, ce n'est rien autre chose que l'essence des pages écrites par M. Dreyfous, ami exact et pieux.

Après des années de misère et du labeur le plus aride, celui que commande la nécessité du pain de chaque jour, après un court séjour en Angleterre, fructueux pour son art et sa réputation, après la consécration officielle par les commandes de l'État et l'admiration des artistes, Dalou demeurait plein de regrets.

Pourquoi ? « Parce que, dit M. Roujon, prisonnier de son succès, tâcheron de besognes grandioses, il a pendant trente ans espéré, quand il terminait la tâche quotidienne, que le jour de demain lui permettrait de se retrouver. »

Et ce sont ces trente années de gloire amère dont M. Dreyfous raconte dans son beau livre les luttes, les triomphes et les désespérances.

E. D.

Les Médailleurs français, du XVe siècle au milieu du XVIIe siècle, par F. MAZEROLLE (Collection des documents inédits sur l'histoire de France). — Paris, Imprimerie nationale, 1902, 2 vol. in-4°.

Ces deux volumes considérables comprennent, outre la publication de nombreux

textes et documents d'archives relatifs aux médailleurs français, depuis le temps de Charles VII jusque vers la fin du règne de Louis XIII, ordonnances royales, délibérations des consuls des villes, requêtes d'artistes, arrêts de la cour des Monnaies, etc., etc., outre un catalogue méthodique et précis de toutes leurs productions connues, une introduction qui n'occupe pas moins de 170 pages : c'est une histoire très sobrement et très sûrement écrite, non seulement des médailleurs, mais de la médaille française depuis ses origines au milieu du XV[e] siècle jusqu'aux chefs-d'œuvre des Dupré. Elle s'arrête au moment où Jean Varin, par ses innovations techniques dans la frappe des monnaies et médailles, inaugure une période nouvelle dans l'art numismatique. Nous espérons que M. Mazerolle suivra quelque jour le développement de la médaille française entre des mains nouvelles. Il faut le remercier, en attendant, d'avoir abordé la période de son histoire la plus obscure, et la plus attachante aussi, et d'avoir dressé ce catalogue, œuvre de science et de conscience, qui est appelé à prendre place à côté des travaux consacrés par A. Heiss aux médailleurs italiens, et à remplacer pour sa partie le *Trésor de Numismatique* de 1834, utile encore jusqu'ici, mais que les progrès de la science et de la critique vieillissent de jour en jour.

PAUL VITRY.

Histoire du XVI[e] arrondissement de Paris, par A. DONIOL. — Paris, Hachette, 1902, gr. in-8°.

Voilà un heureux arrondissement ! Il a trouvé un ami assez érudit pour faire revivre son passé, et pour en noter, siècle par siècle, les multiples transformations. Vieilles rues et hôtels modernes, domaines d'Auteuil et de Passy, silhouettes des notables habitants, depuis Philippe de Commines jusqu'à Balzac, en passant par Boileau, Rameau, G. Sand, etc., tout cela défile allègrement, accompagné de portraits, de plans et de vignettes.

Il faut renoncer à énumérer tout ce que cet ouvrage contient d'intéressant, mais ce qu'il est important de noter, c'est que l'historien, après avoir évoqué le passé de ces quartiers nouveaux, qui peuvent être donnés pour le type de la cité moderne, cède la place à l'économiste et au sociologue qui envisage l'avenir réservé à cette région, avant-garde de l'extension parisienne.

Heureux arrondissement, encore une fois, où fleurit une société historique vaillante à défendre ses souvenirs, et dont le président a coutume de montrer, comme aujourd'hui, le bon chemin.

R. G.

L'Orfèvrerie algérienne et tunisienne, par Paul EUDEL. — Alger, A. Jourdan, 1903, in-4°.

Chargé par le ministère de l'Instruction publique d'étudier les diverses manifestations de l'art arabe, M. Paul Eudel a eu la bonne idée de se limiter, dans un champ d'études aussi vastes, à l'orfèvrerie. C'était là une branche encore peu connue et n'ayant fait l'objet d'aucune étude approfondie. L'auteur a donc dû aller recueillir sur place les renseignements et faire dessiner les bijoux d'après des originaux ; après

plusieurs années de travail, il nous donne un livre de plus de cinq cents pages, abondamment orné de figures.

Or, on ne trouvera pas seulement dans ce livre des renseignements tout secs sur les bijoux algériens : ce n'est là qu'une des parties de l'ouvrage, et si bien encadrée dans l'histoire des mœurs arabes, si habilement amenée après les chapitres consacrés au contrôle des matières précieuses, aux pierreries et perles, aux outils et procédés, à l'ornementation, aux truquages, que le lecteur, familiarisé désormais avec les expressions et la technique, peut aborder avec fruit l'étude proprement dite divisée suivant les provinces.

Ouvrage d'artiste et de connaisseur, en un mot ; mais dont les conclusions pratiques devront être mises à profit, si l'on veut éviter la décadence irrémédiable de l'orfèvrerie algerienne.

A. M.

Watteau et son école, par Edgcumbe Staley. — London, Bell and sons, 1902, in-16°.

La collection des *Great masters* s'augmente d'un volume qui nous intéresse tout particulièrement : il s'agit des peintres des fêtes galantes. L'auteur, il faut bien l'avouer, ne se pique point de nous apporter des documents inédits sur Watteau et son école, et l'on ne saurait le lui reprocher. Toutefois peut-être aurait-il pu se montrer plus sévère dans le choix de ses renseignements et s'écarter des jugements tout faits, puisés dans les manuels : peut-être aurait-il pu apporter plus de soin à la revision des citations françaises et, puisqu'il avait jugé bon d'ajouter une table à son livre, de faire cette table complète et correcte.

Mais M. Staley, qui aime nos peintres du XVIIIe siècle et qui s'est efforcé de leur rendre un hommage digne de leur génie, ne paraît pas très renseigné sur ce qui les entoure, et ceci porte préjudice à l'intérêt de ses monographies. Le théâtre français du XVIIIe siècle surtout lui est complètement étranger, et il cite des noms d'acteurs ou de danseuses sans se préoccuper de savoir si les dates ne contredisent pas ses assertions.

L'ouvrage est, d'ailleurs, comme tous ceux de la collection, copieusement et soigneusement illustré des œuvres les plus typiques du maître.

E. D.

Conversazioni romane, par Louis Bordet et Louis Ponnelle. — Paris, E. Leroux, 1902, gr. in-8°.

Les six conférences — ou mieux, pour rester dans le sens du titre, les six *conversazioni* — réunies en ce livre, ont été prononcées à Rome, devant les élèves du séminaire français.

Les auteurs ont étudié successivement Fra Angelico, la sculpture grecque au Vatican, Luca Signorelli, l'architecture de Saint-Pierre, Giotto à Assise, Raphaël, et chacun de leurs chapitres, s'il ne néglige pas le soin de la forme et l'élévation de l'idée que doit avoir une conférence, garde cependant ce que la causerie a d'abandonné et de personnellement expressif.

C'est écrit, on le sent, par deux fervents de la peinture italienne, entre une visite à la Pinacothèque du Vatican, une station dans les cellules du couvent de Saint-Marc, à Florence, ou dans la cathédrale d'Orvieto, avec, au fond de chaque notation, un léger parfum de mysticisme qui n'est point pour déplaire.

A. M.

L'Art de bâtir les villes, par Camillo Sitte, traduit par Camille Martin. — Paris, H. Laurens, 1903, in-8°.

Voici une traduction qui vient à son heure, car l'ouvrage, paru en 1889 et plusieurs fois réédité depuis, aborde un des problèmes les plus complexes de l'architecture contemporaine, celui de l'extension des villes.

De l'examen de quelques cités, renommées pour le caractère grandiose ou pittoresque de leur plan, l'auteur, un architecte de talent sûr et qui ne se leurre point d'illusions, voudrait arriver à une triple solution du problème : d'abord nous délivrer des pâtés de maisons régulièrement alignées, sauver ce qui reste des parties anciennes des villes, enfin rapprocher nos créations actuelles de l'idéal que se proposèrent les architectes d'autrefois.

Pour cela, M. Sitte, qui accepte toutes les conditions de notre vie moderne, ne se borne pas à se faire le *laudator temporis acti;* il reconnaît, quand il le faut, les innovations des bâtisseurs d'aujourd'hui, et demande qu'on renonce au hasard dans la destination et le parcellement d'un quartier projeté : l'esquisse sérieuse et précise du plan, tout est là, et l'auteur le prouve par d'abondants et clairs exemples, mais sans se dissimuler que les réformateurs auront à se heurter, pendant longtemps encore, à la force d'inertie des systèmes !

A. M.

Les Villes d'art célèbres. Séville, par Ch.-Eug. Schmidt. — Paris, H. Laurens, 1903, gr. in-8°.

Je n'ai pas vu Séville, et « qui n'a pas vu Séville n'a rien vu », dit le proverbe espagnol.

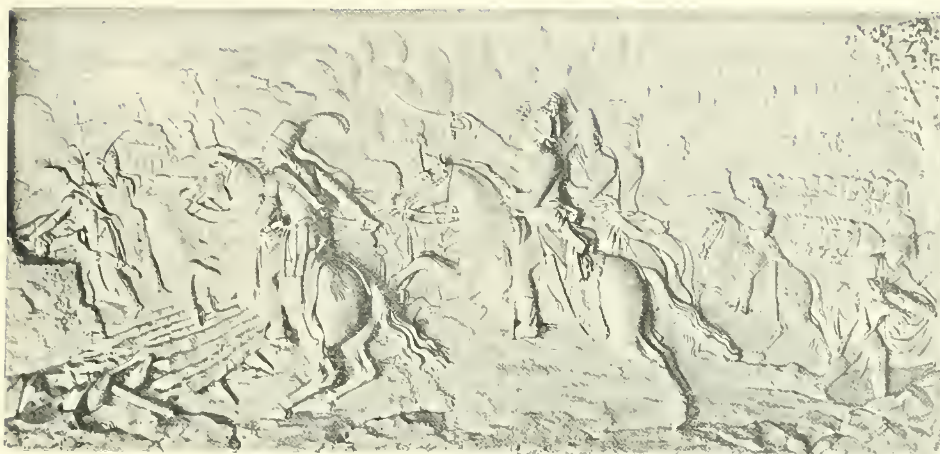
Et si j'avais pu penser que le dicton exagérait, l'ouvrage de M. Schmidt, qui paraît dans cette belle collection des *Villes d'art célèbres*, serait là pour me détromper. La ville de la *feria*, des courses de taureaux et des processions de la semaine sainte, n'est pas seulement la ville prospère et gaie par excellence, elle offre aux artistes ses musées et ses églises, avec leurs Murillo, leurs Zurbaran, leurs Goya, et aux amis du pittoresque son Alcazar et sa cathédrale, ces deux joyaux.

Avec le guide artiste qu'est M. Schmidt, et grâce aux illustrations dont son ouvrage est si abondamment orné, on peut se convaincre aisément de ce fait singulier que, depuis les califes jusqu'à nos jours, Séville fut un centre intellectuel et commercial qui ne connut jamais la décadence.

R. G.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAURO



LES
DESTINÉES D'UNE FIGURE HISTORIQUE
DANS L'ART DU XVIIIe ET DU XIXe SIÈCLE

HOCHE



L'HISTOIRE de Hoche est aujourd'hui bien établie. Celle de ses portraits n'a point été faite, ou si peu que l'image vraie du soldat républicain, défenseur de l'Alsace et pacificateur de la Vendée, se dérobe encore, après un siècle, à nos regards.

Une figure de beau jeune homme, élancé et fort, les cheveux ondulés, les favoris soyeux et courts, les yeux réguliers, doux et graves, le nez droit et correct, les lèvres aimables, une beauté si parfaite, si complète qu'elle devient presque anonyme et ne laisse place ni aux reliefs, ni aux saillies du caractère individuel, telle est en général l'image de Hoche que

l'on rencontre de notre temps, indifférente et vague, dans nos collections et sur nos places publiques[1]. Tout autre la virent et l'ont rendue au XVIIIe siècle, d'après le modèle vivant, les artistes qui l'ont pu saisir aux intervalles de repos, si rares dans une carrière de sept ans au plus, toute pleine d'actions glorieuses.

I

En 1878, à l'Exposition des portraits nationaux[2], figurait un dessin représentant le général Hoche sous des traits fort différents de ceux que les artistes de notre siècle lui ont généralement attribués : moins jeune et moins beau, plus personnel, plus individuel, si l'on peut dire. Dans un médaillon ovale de 0m40 de hauteur, se dresse jusqu'à mi-corps, vigoureux et fier, avec une allure de commandement, le bras étendu, la tête légèrement relevée, le général, vrai type de soldat républicain, vêtu d'une tunique simple. Le visage est celui d'un plébéien de génie, le front haut et ferme, encadré de cheveux plats et sans raie sur le sommet, comme en portaient les patriotes, le nez petit et fort à la base, spirituellement relevé, des yeux graves et pénétrants. Dans son ensemble, le portrait respire plus que la beauté, la force et la hardiesse ; plus que la jeunesse, la volonté, la ténacité de l'homme mûri de bonne heure par les épreuves de la vie qu'il s'est faite dans le grand appel de la Révolution aux forces vives de la nation. Comparé à l'image ordinaire du héros, il fait penser à ce propos de Barras[3] : « Hoche était notre premier guerrier, et l'un de nos plus beaux hommes, plus près des formes d'Hercule que d'Apollon. »

Ce portrait a toute une histoire : offert en 1868 par la sœur d'Ursule Boze, l'artiste à peu près inconnue qui l'a signé, Victoire Boze, à la ville de Versailles qui le refusa, il est cependant demeuré sa propriété, grâce à Ch. Vatel. Celui-ci l'acquit de la vieille demoiselle, alors, et le donna, avec

1. Tout récemment, M. Sorel écrivait : « L'histoire a fixé dans le bronze et le marbre l'image de Bonaparte. Celle de Hoche apparaît toujours plus fuyante, baignée de cette lumière purpurine dont Virgile enveloppe l'ombre des jeunes héros fauchés dans leur matin. » *L'Europe et la Révolution française*, 5e partie, p. 224.

2. *Notice historique et analytique des peintures, sculptures, miniatures, dessins exposés dans les galeries des portraits nationaux, au palais du Trocadero*, par Henry Jouin. Paris, Imprimerie Nationale, 1879.

3. Barras, *Mémoires*, t. II, p. 54

tant d'autres pièces rares, à la Bibliothèque de Versailles où il est conservé.

L'auteur, Marie-Claudine-Ursule Boze, était la fille aînée d'un pastelliste du XVIII[e] siècle, peintre de Louis XVI, dont les œuvres et la vie mériteraient mieux que l'oubli des critiques ou les notices de certains amateurs, Joseph Boze. Son œuvre figure au Louvre, auprès de celle de Latour, honorablement. Après les faveurs du roi et de la cour, il connut celles de la foule; grand ami des fédérés du 10 Août, il travailla pour la Constituante, les Girondins, pour Marat surtout. Après la mort de celui-ci, la jalousie de David l'envoya, d'octobre 1793 jusqu'à thermidor, à la Conciergerie. Et, malgré son rôle dans la Révolution, il redevint en 1815 bon royaliste et peintre de Louis XVIII.



HOCHE.
Gravure de Coqueret, d'après le dessin d'Ursule Boze.

S'il est mal connu, à plus forte raison sa fille, son élève sans doute, qui, née à Nîmes en 1775, assez grande pour aider son père dans la détresse en 1794, ne fit pourtant que quelques dessins. Mariée, le 31 mars 1800, par la protection de Macdonald, à un commissaire des vivres, Pierre-Michel Lejean, qui fut un moment très riche, se ruina par des spéculations et fut réformé par la Restauration, après un long séjour à Toulouse elle mourut à Paris, pauvre et obscure, en 1850[1].

1. Boze ne figure ni dans Renouvier (*Histoire de l'art pendant la Révolution*. Paris, 1863, in-8° ni dans Benoit *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*. Paris, May 1897, in-4°). Deux notices

Le portrait de Hoche a sauvé son nom de l'oubli. Il y a une certitude absolue que ce dessin fut fait d'après nature, avant la mort du général, et que celui-ci le tenait pour son image la plus vraie. Le 25 thermidor an v, Hoche écrivait à Boze : « Tant de gens parlent de moi sans me connaître, que je veux absolument, Monsieur Boze, que mon excellent dessin soit gravé[1]. » La gravure qu'exécuta Coquerel était prête, au moment où le chef de l'armée de Sambre-et-Meuse s'éteignait à Wetzlar. La veuve, le 30 frimaire an vi, s'en fit envoyer par son beau-frère, Debelle, six exemplaires à Metz. Selon une tradition de famille, lorsque Vatel retrouva par hasard entre les mains de Victoire Boze le dessin original de l'artiste, la veuve de Hoche et sa fille, la comtesse des Roys, auraient vivement dénoncé l'imperfection de cette image, indigne d'un jeune héros. Mais la trouvaille n'eut lieu qu'en 1868, neuf ans après la mort de Mme Hoche, dix mois après celle de sa fille. Hoche, vivant encore, l'a fait reproduire comme *excellente* : sa commande à Boze, à cette date, prend le caractère d'une dernière volonté. Cela suffit.

Cherchons seulement à quelle époque l'œuvre correspond et dans quelles conditions elle a pu être exécutée. La notice de l'Exposition donne : juillet 1797. Mais un portrait d'après nature, par une artiste de Paris, de Hoche qui fut à l'armée de Sambre et Meuse de février à septembre 1797, sans autre interruption qu'un court séjour très rempli à Paris du 12 au 22 juillet, est peu probable, sans être impossible. Il est utile de remarquer que deux des trois portraits dessinés par Ursule Boze sont des figures de généraux sans-culottes, Hoche et Carteaux, prisonniers à la Conciergerie, comme son père, d'avril à août 1794. Avant de se retrouver en prison, ces trois patriotes avaient pu se rencontrer chez Marat : l'amitié de Marat n'avait-elle pas, en 1793, protégé Boze[2], fait de Hoche, selon le propos de

lui ont été consacrées par un parent de Marseille, Voley-Boze, et plus récemment par M. Foulon de Vaux (*Carnet historique*, 1901). Malheureusement, plus proches de la légende que de la vérité, elles contiennent tant d'erreurs de fait et d'appréciation qu'il faut s'en servir avec défiance. J'ai moi-même reconstitué la vie du peintre, ainsi que celle de sa fille, sur des documents d'archives avec une note conservée à la bibliothèque de Versailles, le dossier Lejean à la Guerre, et enfin avec le concours gracieux de M. Andriveau, généalogiste à Paris.

1. Cette lettre précieuse est conservée à la bibliothèque de Versailles (autographes de Hoche), qui la tient de Vatel. Elle garde l'adresse et le cachet intacts du général, comme l'a fait remarquer l'érudit en la publiant, ainsi que la lettre de Mme Hoche, dans la *Notice des portraits nationaux* de 1878. Il n'y a pas une figure de Hoche qui se présente avec un pareil témoignage d'authenticité et d'exactitude.

2. Cela ressort de toutes les pièces du dossier Boze, aux Archives (F⁷ 4617).



LAZARE HOCHE

son cousin, un adjudant-général[1] et reconnu le rôle décisif au 10 Août de Carteaux, le peintre du roi qui détermina la désobéissance de la cavalerie parisienne[2]? Les officiers et le peintre étaient, depuis la République, du même milieu, victimes pour des motifs divers de la Terreur dirigée par Robespierre, mais ardents républicains et patriotes éprouvés. Leur rencontre dans une même prison, dont on connaît les règlements favorables aux amours de Hoche avec Joséphine, à l'art du peintre Boze, libre d'y dessiner pour nourrir sa nombreuse famille[3], a sans doute permis à celui-ci de fixer, par une esquisse, les traits des officiers patriotes. Si on compare le portrait de Hoche, la facture de l'œuvre, l'attitude du modèle, à la célèbre gravure que Boze fit de Mirabeau[4], l'analogie est si frappante, qu'elle trahit un même auteur. Elle n'est pas moins grande entre le portrait de Marat, œuvre célèbre de J. Boze, et la figure aussi expressive de Carteaux[5]. « Il était, disait sa fille, le peintre de tous les hommes que la voix publique appelle *patriotes.* »

Ursule Boze a dû travailler sur les croquis et les conseils de son père, en même temps, aux portraits de Hoche et de Carteaux. Qu'ils aient été faits parallèlement, une erreur de l'artiste l'indique. Dans la légende du portrait de Carteaux, le lieu de naissance indiqué est *Versailles*, comme

1. Quant aux relations de Hoche et de Marat, il suffit de renvoyer au livre de Chuquet (*Hoche et l'Alsace*, p. 54), où l'on trouvera l'analyse de la lettre insérée par Hoche dans le journal *l'Ami du peuple*, pour demander l'avancement des officiers républicains, et le sien (n[os] 164 et 194 du *Publiciste français*). Il faut aussi relire la lettre adressée au Comité de Salut public par son fidèle cousin pour réclamer son élargissement en l'an II. « Il a été élevé au grade d'adjudant général par Marat l'Ami du peuple. » (Archives nat., F[7], *Hoche.*)

2. La singulière figure du soldat artiste, peintre du roi, dont le grand portrait équestre est à Versailles, élève de Doyen aux Invalides, où il apprenait avec son père, simple dragon, le métier de soldat, peintre du prince de Géorgie en Russie en 1787, et bientôt aide de camp de Lafayette et adjudant général peu après, le 10 Août, ferait à elle seule l'objet d'une étude. Ce que nous retenons, c'est que Carteaux dut son avancement à Petion, Brissot, Kersaint, et bientôt à Marat, David et Barras. Le 15 décembre 1793, il fut rappelé de l'armée qu'il commandait en chef devant Toulon « pour avoir trop agi dans le sens de l'autorité militaire » et enfermé jusqu'au 8 août 1794 à la Conciergerie (Arch. de la Guerre, dossier de Carteaux; Barras, *Mémoires*, t. I[er]; *Nouvelles archives de l'art français*, t. IX, p. 294).

3. Bibliothèque nationale : Estampes, *supplément Boze*. « C. Desmoulins peint par Boze, d'après nature, à la Conciergerie, se vend cour du Louvre », et le portrait de Marat. La famille prenait à la prison les dessins et les portait au graveur marseillais Beisson, vieil ami du peintre.

4. *Mirabeau en pied*, gravé par Beisson, d'après Boze, offert le 15 thermidor an VI, par Cabanis aux Anciens (coll. Hennin, n° 11431).

5. Portrait de Marat, peint d'après nature, d'après Joseph Bo e (coll. Hennin, n° 11531). Enfin, il n'est pas moins curieux de comparer le beau dessin de Robespierre, donné au Cabinet des estampes par M[lle] Marat (26 juillet 1837, réserve, n° 31).

pour Hoche. Carteaux, fils de soldat, naquit au hasard des garnisons paternelles, à Gouherrans, près de Villersexel, en 1751[1]. Parfois on le fait naître à Aillevans en Forez, dans le Dauphiné, jamais à Versailles. C'est le rapprochement des deux généraux, l'analogie de leur carrière, qui a inspiré cette idée fausse, spéciale à l'artiste. Et comme ils s'éloignèrent et se brouillèrent le jour où Carteaux fut adjoint à l'armée des côtes de Cherbourg et placé sous le commandement de Hoche, la preuve paraît certaine qu'Ursule Boze et son père les connurent avant cette date, à la Conciergerie où la mauvaise fortune les rapprocha une dernière fois[2].

Cette collaboration du père et de la fille avait déjà paru probable à Vatel. Elle semble ressortir de la lettre de Hoche, muette sur le rôle d'Ursule Boze ; et ainsi s'expliquerait la valeur de ce portrait, dû à une artiste de vingt ans qui, bientôt mariée, renonçait à ses crayons[3]. Le talent éprouvé de J. Boze a soutenu l'essai de sa fille. Ses relations avec les révolutionnaires et les soldats démocrates éclairent la portée de cette œuvre, moins bonne que les fameux dessins de Robespierre et Marat, mais aussi fidèle par les conditions où elle fut exécutée. Ces conditions, au cours du dernier siècle, ont été oubliées. Il a fallu les travaux de M. Chuquet pour rappeler l'influence décisive des chefs révolutionnaires, Marat et Danton, sur la destinée de Hoche. D'autre part, Boze redevenu, en 1815, peintre du roi jusqu'à sa mort (1826), sa veuve soutenue par une pension de Charles X, légitimiste et pieuse, s'empressèrent à détruire le souvenir de leurs actes et de leurs amitiés révolutionnaires. Ils se présentèrent comme les défenseurs de Marie-Antoinette, les champions de cette grande victime, dont l'infortune avait rejailli sur leur dévouement. En 1868, la dernière fille écrivait encore à un parent : « Il n'est pas nécessaire de parler de tous les por-

1. Carteaux paraît avoir hésité sur le lieu de sa naissance. Dans un état de ses services, en l'an III, il se dit né à Aillevans, mais on conserve, au Dépôt de la Guerre, un extrait de baptême à Gouherrans.

2. Sur ces relations de Hoche et de Carteaux, consulter le dossier administratif du dernier général et la correspondance de l'armée des côtes de l'Ouest et de Cherbourg (janvier-avril 1795), au ministère de la Guerre.

3. Sur les entrées d'Ursule Boze à la Conciergerie, on a le témoignage curieux recueilli par Mme Simon Viennot, en 1836. Cette dame vit, en recherchant les souvenirs de Marie-Antoinette, pour son livre, *Marie-Antoinette devant l'histoire* (Paris, t. II, p. 325), à Auteuil, la veuve de Joseph Boze qui, allant souvent à la Conciergerie avec ses filles, avait noué amitié avec les concierges Richard, dont la cuisinière, Rosalie Lamorlière, avait assisté la reine jusqu'à sa dernière heure.

traits que mon père a faits. Il ne doit être question que de ceux du roi, de



HOCHE.
Buste en biscuit, de Nast (musée de Sèvres).

la reine. Pourquoi aller réveiller de pareilles circonstances ? Je vais ôter

ces abominables pièces (relatives au 10 Août) et les brûler, pour que mes parents ne les trouvent pas après moi[1]. »

Heureusement, cette pieuse colère a épargné le portrait de Hoche. Un érudit l'a recueilli au bon moment. La photographie Braun l'a fixé au passage. Les documents conservés dans les archives en précisent l'origine. Il est désormais à l'abri. Et l'histoire peut restituer, avec ce dessin exécuté dans les milieux fréquentés par le général de 1793 à 1795, celui où il se reconnaissait le mieux à la veille de sa mort, les traits précis, vivants du héros « robuste comme le peuple », dont l'armée de Sambre et Meuse saluait ainsi la venue et dont elle allait bientôt déplorer la perte.

Très peu de temps après l'événement, en octobre 1797, un écrivain patriote, Alexandre-Charles-Omer, comte de Corbeau de Saint-Albin, connu sous le nom d'Alexandre Rousselin, forma le projet de dédier *à la République éternelle* une vie de Hoche. C'était la première œuvre d'une série qu'il voulait consacrer, par l'étude des grands hommes, à l'éducation civique des Français.

Il ne faisait pas partie du milieu fréquenté par Hoche pendant ses rares séjours à Paris[2]. Lié particulièrement avec Danton, Camille Desmoulins et Paré, il avait reçu des missions en province, était revenu en 1796 au Directoire de la Seine, et ne devait avoir accès au ministère de la Guerre qu'avec Bernadotte, dont il fut le secrétaire général jusqu'au 18 brumaire. De son propre aveu, il avait peu connu Hoche. Mais, pour écrire sa biographie, et « donner à sa propre conscience la sécurité de la vérité », Rousselin se transporta, dès le mois de décembre 1797, à l'armée de Sambre et Meuse, où il comptait retrouver le héros presque vivant encore parmi ses compagnons d'armes et dans sa famille. Il les interrogea avec un véritable scrupule : « Je me suis mis, pour ainsi dire à la poursuite de la vie de Hoche ; j'ai voulu saisir le caractère de l'homme. J'ai cru que rien n'était minutieux de tout ce qui pouvait l'indiquer, que les habitudes, les paroles,

1. *Carnel historique*, t. III, p. 216-220. L'auteur, trompé par ces souvenirs de famille, admet la fidélité de Boze à la cause et à la personne du roi et de la reine. C'est le cas de tous les dictionnaires, inspirés de la même source.

2. Préface de l'édition de 1798 : « Je connaissais peu la personne du général Hoche, quand la mort l'a frappé. » — Pour la biographie de Rousselin, voir la *Biographie des Contemporains*, et l'introduction de G. Duruy aux *Mémoires de Barras*, p. 20.

les gestes même parfois inaperçus par le vulgaire étaient souvent la lumière de l'historien dans la recherche des causes[1]. »

Fidèle à la devise de Hoche, son biographe ne se contenta point de paroles. Les actes de son enquête témoignent du soin qu'il y apporta. A Paris, il sollicitait, dès le mois de novembre, le général Auguste Mermet, en garnison à l'École militaire, pour qui depuis quatre ans Hoche n'avait aucun secret, ni de famille, ni autres, confident de toutes ses pensées et messager de ses ordres intimes. Il réclamait sans trêve une collection



L.-S. Boizot. — La Pacification de la Vendée.
Bas-relief en marbre (musée de Versailles).

de matériaux. Il lui envoya d'Allemagne et de Paris, pendant deux mois, des rappels pressants et plaisants[2]. A Thionville, il recueillit de la veuve des détails et des pièces[3]. Il fit causer le beau-frère, le général Debelle ; il obtint de l'aide de camp Privat une notice que celui-ci fit bientôt paraître à Metz[4]. Il pria le général Chérin d'ouvrir une enquête historique.

1. Préface de la *Vie de Hoche* (*Ibid.*).

2. Papiers de Mermet (Bibl. nat., fonds français, nouvelles acquisitions, n° 5438), fort importants pour les indications qu'ils donnent sur l'intimité de Hoche et d'A. Mermet. Les lettres de Rousselin de Saint-Albin sont aux pages 177 et suivantes, à partir du 11 frimaire an VII. Le 13 pluviôse, il lui écrit : « Vous m'avez oublié, démon de la chair ! »

3. *Ibid.*, « Je rapporte de chez Mme Hoche les matériaux pour la vie de Hoche » (10 pluviôse an VII).

4. Privat, *Notions historiques sur la vie morale et politique du général Hoche*. Metz, 1798, in-8° (Bibl. nat., Ln27 9826).

La *Vie de Hoche* a été composée vite, puisqu'elle parut chez l'éditeur Desenne dès le 18 germinal an VIII (7 avril 1798)[1], et que le 7 floréal (25 avril) le député Duhot proposait « de l'attribuer en prix par le soin des départements aux jeunes Français distingués dans les exercices militaires ». Ce ne fut pourtant point une œuvre faite à la légère. Sa composition rapide s'explique par le zèle de l'auteur et l'empressement d'une famille et d'amis fidèles : « C'est notre dernier devoir, écrivait Chérin, d'aider cet ouvrage de tous nos moyens. Si des républicains qui ont vu Hoche moins que nous s'empressent de payer à sa cendre le tribut de la reconnaissance, la dette que nous avons à acquitter est bien plus sacrée[2]. »

Toutes ces circonstances ont donné à l'œuvre de Rousselin la valeur d'une sorte de testament de Hoche, conforme autant que possible à sa pensée et à ses actes, approuvée de ses proches et de ses amis, que le Directoire distribuait aux députés, le dont public prit en deux années cinq éditions[3]. A sa biographie, l'auteur avait ajouté un recueil de lettres authentiques. Le portrait du général qu'il plaça au frontispice ne pouvait pas l'être moins. Aux compagnons d'armes, à la famille, il n'aurait pu présenter une image infidèle. Ce fut, d'accord avec eux, que, négligeant les productions médiocres de la gravure populaire, il fit établir, sur le dessin de Boze, l'estampe destinée à la *Vie de Hoche*.

L'estampe ne porte aucun nom ni d'auteur, ni de graveur, mais ce simple distique : « Ce n'est pas lui qui avait peur de mourir pour des amis chers et pour la patrie[4]. » Mais dans un même cadre ovale, avec la seule différence que le visage est tourné à droite et traité plus rudement, c'est la figure dessinée par Ursule Boze, puissante, les yeux hardis, le nez court et retroussé, la bouche petite et plissée, le menton rond et fort, les cheveux plats au sommet et retombant en boucles sur les épaules, figure de soldat et de plébéien, intelligent et vigoureux. Rousselin était à Metz, chez Mme Hoche ; il recevait d'elle et allait emporter les matériaux de son œuvre, au moment où Boze adressait de Paris, à la veuve, les exemplaires gravés du dessin

1. *Moniteur* du 18 germinal an VIII. Compte rendu très élogieux.
2. Voir cette lettre dans le *Versailles illustré* (20 septembre 1897).
3. La 5e édition, un seul volume sans les correspondances, en format et édition populaire, est encore de l'an VIII (1800), à Paris.
4. « Non ille pro caris amicis — aut patria timidus perire » (Horace).

de sa fille, au mois de janvier 1798[1]. Nul doute que, si une autre image avait alors paru à la famille meilleure et plus ressemblante, elle n'eut pas réclamé celle d'Ursule Boze. Elle ne se fût pas souciée que le biographe du général lui donnât, en la plaçant en tête d'un livre presque officiel, une consécration, une publicité décisives. L'estampe de la *Vie de Hoche* est à la fois la preuve des recherches méthodiques de Rousselin et de la valeur du dessin d'Ursule Boze. L'historien et l'artiste, par



L.-S. BOIZOT. — L'ATTAQUE DE QUIBERON.
Bas-relief en marbre (musée de Versailles).

leurs rapports avec Hoche et sa famille, se sont donné ainsi un mutuel témoignage, désormais acquis à l'histoire, de conscience et d'exactitude.

Ce fut encore un républicain que le sculpteur dont le ciseau s'appliqua aux traits de Hoche, de son vivant ou immédiatement après sa mort, le directeur de l'atelier de Sèvres, membre de l'Académie, Louis-Simon Boizot. Lorsqu'éclata la Révolution, Boizot était arrivé à la pleine maturité de l'âge et du talent. Né en 1743, élève, comme Houdon, de Michel-Ange

1. Voir la lettre de Mme Hoche à Boze conservée à la bibliothèque de Versailles (autographes de Hoche), du 30 frimaire an VI. — Le 10 pluviôse, Rousselin quittait la région de Metz et rentrait à Paris (Bibl. nat., papiers Mermet).

Slodtz, et presque aussi vite remarqué que son illustre camarade, appelé à l'Académie en 1778, il composait avec une rare fécondité les modèles des derniers biscuits que l'art du XVIII[e] siècle ait produits à Sèvres, des dessins de meubles et d'argenterie, exécutait le baptistère de Saint-Sulpice, des bustes du roi et de la reine, de leur frère l'empereur Joseph II en visite auprès d'eux, de leur ministre Necker, et de leurs peintres Joseph Vernet, Hallé. Bientôt il adopta avec ardeur les idées nouvelles, présida l'un des premiers, après la ruine de l'Académie, la *Société républicaine des Arts*, fondée par David, Sergent, Prudhon, donna l'exemple d'exposer au Salon ouvert sous le patronage de la Commune des Arts créée par David, fit partie des sociétés d'art instituées par la Convention[1].

Et pourtant, la Révolution et l'art nouveau devaient lui coûter cher. Des troubles à la manufacture lui procurèrent des insultes et peut-être des horions en septembre 1792, et l'exilèrent de son atelier jusqu'en août 1793[2]. Réintégré alors par l'ami de Danton, Paré, chassé par de nouveaux troubles en 1794, il fut exclu, le 4 avril 1796, de l'Institut réorganisé[3]. Le public s'éloignait peu à peu de sa manière, condamnée par la mode de l'antique. On lui accordait, par grâce, du talent encore ; on lui refusait le génie, l'inspiration ; on lui reprochait le défaut de variété et de naturel[4]. Le ministre, frère du Premier Consul, Lucien Bonaparte, lui retira la direction des travaux à Sèvres, « parce qu'il avait vieilli et ne voulait pas se mettre au goût moderne[5] ». C'était en 1800 ; le siècle nouveau décidément imposait à Boizot la retraite et la gène. Il oubliait les meilleures œuvres et presque le nom de l'artiste, attentif seulement aux dernières, celles que Boizot exécuta pour s'adapter au goût de l'Empire, la statue de la colonne

1. Sur Boizot il n'existe, à ma connaissance, aucun travail spécial. Il faut se contenter des renseignements que donnent les dictionnaires, depuis le *Dictionnaire des contemporains* (1820) et même avant le *Magasin encyclopédique* de Millin (1810, t. II, p. 210), jusqu'au *Dictionnaire des artistes* et à la *Biographie Michaud*. On trouvera des indications dans Benoit, *l'Art français sous la Révolution*, passim.

2. Sur l'histoire de Sèvres et de Boizot à Sèvres pendant la Révolution, voir Auscher, *la Manufacture de Sèvres sous la Révolution* (*Revue d'histoire de Versailles*), d'après les archives de Seine-et-Oise. Consulter surtout les cartons des Archives nationales (O[1] 913, O[1] 914), d'où j'ai extrait toutes ces indications.

3. Benoit, *l'Art français*, p. 181 et suiv. ; p. 186 et suiv.

4. Voir l'article du *Dictionnaire des Contemporains* (1820) : « S'il fût né à Florence, il y a quelques siècles, il eût semblé digne de notre admiration ». Millin a noté les critiques du public, comme les déceptions de Boizot. (Art. nécrologique, 1809, t. II, p. 270.)

5. Rapport de Brongniart du 19 prairial an VIII (O[1] 914, Arch. nat.).

du Châtelet, « son chef-d'œuvre! » Toutes les figures gracieuses que son ciseau avait animées se trouvèrent sacrifiées.

Avec elles disparurent les portraits qu'il avait exécutés des citoyens les meilleurs de notre histoire, à la fin du XVIIIe siècle. Il y eut là comme un effondrement.

C'est au prix de longues recherches que j'ai pu reconstituer les figures nombreuses et vivantes que Boizot a laissées de Hoche, ressources précieuses à plus d'un titre, pour connaître au vrai les attitudes et les traits du général.

Qui connaît les deux médaillons dont les moules, sans attribution d'artiste, étaient conservés à la manufacture de Sèvres, et qui vont être, désormais, grâce aux soins d'une administration éclairée, rendus au public et à l'auteur[1]? L'un, inachevé, traduit encore les efforts de l'artiste sur la cire : les cheveux, la barbe ne sont indiqués que par masses, comme les détails du costume. En revanche, mieux encore que sur l'épreuve achevée, le profil se détache en pleine vigueur, les traits mâles, le menton en saillie, volontaire, le nez légèrement retroussé, hardi et vivant, comme sur le portrait de Boze. Le type s'achève et se détermine.

La facture est identique à celle d'un autre médaillon de Sèvres, à un Bonaparte dont l'attribution à Boizot est certaine, et dont la gravure a été publiée par M. Dayot[2]. Il ressort d'une lettre officielle, expédiée à Sèvres par le ministre de l'Intérieur, François de Neuchâteau (3 avril 1798), que la série entière était faite avant la fin de 1797. Cette lettre marque en plus que c'était un usage alors à la manufacture de commander à l'artiste à la fois un médaillon et un buste du personnage[3].

A côté des bustes de Bonaparte, de Desaix, de Joubert, conservés à Sèvres[4], le buste de Hoche, par Boizot, a dû exister aussi bien que ses médaillons. Le Musée de la Manufacture possède du moins un biscuit précieux, dont les traits sont identiques à ceux des médaillons, et de la même

1. Ces médaillons, en terre cuite, figurent au musée de la bibliothèque de Versailles.

2. Dayot, *la Révolution française*. Paris. Flammarion, p. 394 (coll. Paul Leroux).

3. Cette lettre, du 15 germinal an VI, est une lettre de félicitations, adressée à la direction de Sèvres, et particulièrement à Boizot, pour son buste de Bonaparte, avec des remarques sur le médaillon dont on est moins satisfait (Arch. nat., O[r] 914).

4. Dans le même carton, on voit que ces bustes existaient tous à Sèvres le 11 vendémiaire an IX.

facture que les autres bustes de Boizot. C'est l'œuvre, il est vrai, d'une maison particulière, Nast, de la rue des Amandiers-Popincourt ; mais on sait que Hoche était en relation, le 4 mars 1795, avec cette maison, où il envoyait alors son ami Mermet. Comme, avant cette date, pendant deux ans, Boizot avait travaillé d'une façon très incertaine pour la manufacture de Sèvres, obligé de donner ses modèles aux éditeurs d'estampes, il se peut qu'il ait porté à un industriel un buste de Hoche, que celui-ci a certainement alors connu et apprécié[1].

D'autres recherches m'ont procuré, je crois, le moyen de compléter cette enquête par des œuvres de Boizot, plus caractéristiques encore et moins fragiles, œuvres de marbre qui, désormais, dureront, à l'honneur de l'artiste et de son héros.

On sait l'émotion que produisit à l'armée de Sambre et Meuse la mort prématurée de son glorieux chef. Elle se traduisit par un hommage plus spontané que le deuil officiel et la fête funèbre prescrits par les pouvoirs républicains, au mois d'octobre[2]. L'ami de Hoche, le général Lefebvre, proposa à l'armée d'acheter par souscription un terrain, à Weissenthurm, au bord du Rhin, en face de Neuwied, et d'y élever un mausolée qui serait confié à la garde d'un instituteur pourvu, à cette fin, d'une rente de 2.000 livres. Les généraux, les employés, les militaires les plus humbles, accueillirent le projet avec enthousiasme : en quelques jours, 15.000 livres furent souscrites. Un banquier de Coblentz fut chargé de centraliser les fonds. Le général Championnet régla les détails d'exécution[3].

Justement, son premier soin fut de s'adresser à Boizot, l'artiste républicain, familier avec les traits du héros sans doute, pour l'immortaliser par le marbre et le bronze, d'une manière conforme au vœu de ses compagnons d'armes. Un architecte de Coblentz très rapidement éleva, sur un tertre circulaire, aux bords du Rhin, un sarcophage de marbre qui servit

1. Ordre de Hoche à Mermet, 26 ventôse an III, de passer chez Nast en sa manufacture, rue des Amandiers (Bibl. nat., n° 5438, f° 16). Ce buste a été signalé aussi dans la collection Rousselin, et le 23 mars 1886 dans la vente Jubinal-Saint-Albin (Chevalier, expert).

2. Pour ces fêtes, voir le *Moniteur* (vendémiaire an VI). Elles donnèrent lieu à un dessin et à une notice curieuse et rare de Labrousse au lavis, dans le recueil des *Décades* de Grasset-Saint-Sauveur.

3. *Moniteur*, 26 vendémiaire an VI. « On nous écrit de Cologne, à la date du 8 octobre, etc... » — Les détails les plus complets figurent dans la *Notice des bas-reliefs du tombeau élevé par l'armée de Sambre et Meuse*, par Boizot, professeur à l'École nationale (Bibl. nat., Estampes, coll. Deloynes, t. 21, n° 60).



L.-S. Boizot. — La Pacification de la Vendée.

Détail du bas-relief (musée de Versailles).

de base à un obélisque de 50 mètres de haut, dominant le champ de la dernière opération de Hoche. Les ornements, et particulièrement quatre bas-reliefs destinés à commémorer les victoires principales, furent réservés au ciseau de Boizot, à qui le Directoire fournit le marbre nécessaire, réclamé d'ailleurs par Championnet. Nous avons revu toutes les pièces de cette histoire oubliée : traité avec l'architecte, lettres de Championnet[1]. Elles établissent la confiance spéciale que l'armée de Sambre et Meuse témoignait au sculpteur.

Il n'en fut point indigne, puisqu'au bout de quinze mois, le 30 nivôse an VIII (le 19 janvier 1800), il présentait au public, au Louvre, dans une exposition payante, selon l'usage inauguré par David récemment, quatre bas-reliefs destinés au mausolée. Il les soumettait surtout au jugement des amis de Hoche avant de les expédier loin de Paris, pour toujours. Il avait travaillé avec ardeur[2]. L'œuvre égalait-elle son zèle ?

Le public, disent les contemporains, parut la négliger[3]. Boizot n'était plus ni de l'Académie, ni à la mode. Hoche avait cédé la place à Bonaparte, devenu, après Brumaire, « le seul général de la grande nation ». Championnet mourait à Antibes, le 9 janvier 1800. Sur le monument de Weissenthurm, peu à peu oublié, abandonné et presque ruiné, au point que, en 1839, le roi de Prusse paya de sa cassette des réparartions urgentes, les bas-reliefs ne furent jamais installés. Comment les juger, d'après la seule description rédigée par l'artiste pour l'exposition de 1800 ? Où les ressaisir ?

Au musée de Versailles, j'avais remarqué, au rez-de-chaussée de l'aile du Midi, deux bas-reliefs de marbre, de la même dimension que ceux de Boizot. Le catalogue les attribuait à Milhomme : sculpteur médiocre, œuvre tardive (1810). Ces marbres m'avaient frappé pourtant, par le seul fait qu'ils représentaient Hoche, l'un et l'autre, à la bataille de Neuwied[4]. Je les

1. Bibliothèque de Versailles (papiers Vatel, Hoche) : « Je demande au Directoire à être autorisé à faire prendre dans la Marbrerie nationale, par le citoyen Boizot, artiste, les marbres qui lui seront nécessaires pour les bas-reliefs qu'il est chargé d'exécuter. Salut et respect. CHAMPIONNET ». — 8 brumaire an VIII.

2. Voir la notice précédemment citée. Boizot annonçait qu'il avait fait graver les bas-reliefs et le monument, et donnerait pour 10 fr. les estampes aux souscripteurs, et que les frères d'armes du général recevraient en outre un buste de lui exposé dans son atelier.

3. Il n'est venu personne, dit Deloynes, dans ses *Remarques manuscrites* (t. 21, Bibl. nat., n° 605), et l'auteur a fait gratis les honneurs de ses marbres.

4. *Catalogue Soulié, Versailles*, n[os] 1585-1586.

rapprochai un jour de la description qu'avait donnée Boizot de ses bas-reliefs et je reconnus sans peine deux des quatre épisodes choisis pour le mausolée, l'attaque de Wissembourg et la bataille de Neuwied. Un instant offerts par la monarchie de Juillet, qui les avait recueillis dans les dépôts publics, à la ville de Versailles, avec l'image romaine du général par Milhomme[1], la première image installée sur la place Hoche, ils étaient revenus au Musée en 1836, quand cette statue fut remplacée par la statue actuelle[2]. Les deux autres bas-reliefs, l'affaire de Quiberon et la pacification de la Vendée, n'en étaient jamais sortis : l'aimable et savant conservateur du palais, M. de Nolhac, les retrouva aussitôt dans les magasins où ils demeuraient oubliés. Ainsi se trouvaient tardivement remplis les vœux de l'armée de Sambre et Meuse, et reconstitué, dans ses parties essentielles, au point de vue de l'histoire et de l'art, le monument le mieux fait pour fixer à jamais les victoires et les traits de Hoche.

Là, nous le voyons quatre fois, en des attitudes différentes, dans le feu de l'action à Wissembourg, où il entraîne ses troupes à l'assaut ; à Quiberon, donnant, avec le représentant Blad, ses ordres pour reprendre le fort Penthièvre ; en Vendée, comme le dieu de la paix, debout en grand uniforme, la branche de laurier à la main, pour recevoir les vaincus qui s'agenouillent et jurent de se soumettre ; à Neuwied, au moment d'une action décisive. Boizot avait été visiblement heureux de traiter ces bas-reliefs, élégants et naturels, de revenir à un art qui lui valut ses premiers succès[3] et devait lui procurer ses dernières commandes de la colonne Vendôme. Le marbre lui permettait, mieux que la pâte de Sèvres, d'accuser en reliefs puissants la physionomie de Hoche : elle se détache grave et vivante sur le tableau, esquissé seulement, des armées en mouvement dans le lointain du paysage. L'effigie du chef plébéien, menton plein et saillant, lèvres plissées et serrées qui marquent la volonté, nez droit et hardi, sourcils fortement arqués, regard qui respire la force et l'esprit, parut définitivement fixée pour la postérité. C'est bien l'image que nous devrions trouver, plus que toute autre, sur nos places publiques et dans nos musées.

1. *Versailles, Soulié*, n° 1584.

2. Victor Bar-- *Notices sur Versailles*, 1901, Bernard, Versailles, p. 1 et suiv.

3. Prix de Rome en 1762, avec un bas-relief de *Germanicus*. En 1798, il reçut la commande de huit bas reliefs pour orner les portes du grand salon du Directoire.

Habitués par de longues traditions, quoi qu'aient dit alors les partisans de l'antique, à rechercher et à exprimer dans le portrait la vérité et la vie, les derniers artistes du XVIIIe siècle, ouvriers du roi, membres des Académies, s'étaient trouvés prêts en 1789 pour une évolution sociale qui ne surprit point leur talent. Plus de vie dans une nation qui, avide d'espérance et de lumière, s'éveillait à des destinées nouvelles, c'était aussi pour leur art une matière plus riche. Ils s'en saisirent plus qu'on ne l'a cru. Boze, le peintre fidèle de Louis XVI, allait donner de Marat la plus saisissante image et faire revivre Hoche, après M. de Sartine. Boizot, à Sèvres, ciselait le buste de la reine, et celui du général républicain dix ans plus tard. Et, comme par une justice immanente, leur talent, méconnu par le public du Consulat et de l'Empire, prend sa revanche entière dans les figures, retrouvées grâce à eux, des grands acteurs de la Révolution. Hoche restitué vivant, après un siècle d'oubli dont nous rechercherons les causes, fait revivre les artistes qui l'ont conservé à la postérité.

ÉMILE BOURGEOIS

(A suivre.)





LES GRAVEURS DU XXe SIÈCLE

TONY MINARTZ

PEINTRE, GRAVEUR, ILLUSTRATEUR



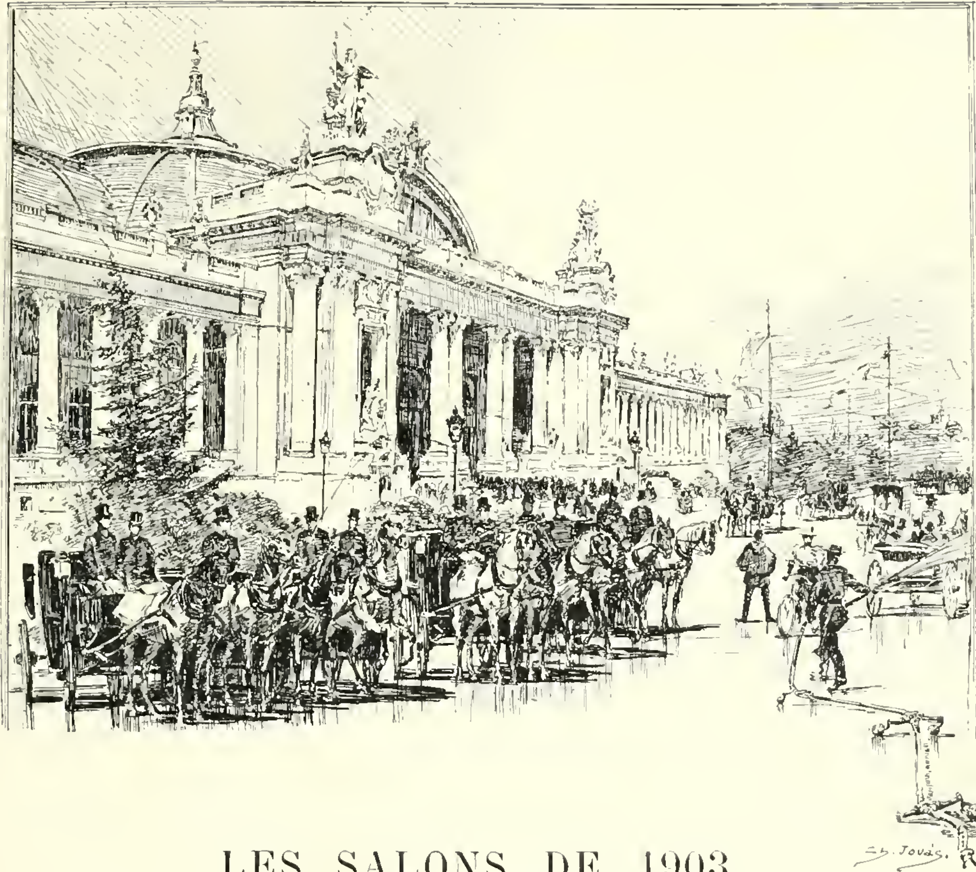
Trente ans. Peintre d'une espèce rare : s'est formé seul. Élève de personne. Peut-être, après son service militaire, quelques conseils de Paul Renouard : c'est tout. Expose à la Société Nationale depuis 1896. Se met à l'eau-forte : pas encore absolument maître du procédé.

Vient de se mettre à l'illustration, et d'emblée a merveilleusement saisi la technique vraie du dessin destiné à la gravure sur bois.

Son sujet : Paris le soir, Paris la nuit, toujours. Lumière artificielle et électricité. Bars, thés, restaurants, grands et petits théâtres, café-concert et « chanson rosse », bals privés et publics, valse lente, et — naturellement ! — *cake-walk;* monde *select* et monde étrange, salons et trottoirs, cabarets nocturnes. Et il vient de trouver à exprimer tout cela superbement traduit par Paillard dans les illustrations des *Soirs de Paris* de Gineste, avec une originalité, une nouveauté de traits singulières, une belle vigueur de blanc et noir.

Demain toute la bibliophilie recherchera Minartz.

HENRI BERALDI



LES SALONS DE 1903

L'ARCHITECTURE

La Société Nationale des Beaux-Arts, en avance de plus de quinze jours sur sa grande sœur, a essuyé des journées tristes et neigeuses, dans le plus parfait désaccord avec l'aspect verdoyant et à demi fleuri des Champs-Élysées et aussi avec les échappées de soleil auxquelles avait droit cette saison.

C'est dans des salles plus que froides et dégarnies de public, qu'il m'a fallu chercher les peu nombreuses productions architecturales qui y ont élu domicile. Aussi bien professe-t-on, dans ce milieu, qu'on préfère des réalités à des châssis, et provoque-t-on jeunes et vieux à des expositions

d'œuvres exécutées; mais la conséquence en est-elle que l'on y montre surtout des fragments, comme les grès de la maison en béton armé de M. Klein, des mobiliers d'enfant de MM. Sauvage et Sarazin, une baignoire en grès de M. Bigot, docteur ès sciences; des meubles projetés pour des ménages d'ouvriers, par M. Léon Benouville, ou pour des bourgeois cossus par MM. Eugène Gaillard et Pierre Selmersheim. Citerai-je une chaise longue transformable? Vraiment, il serait juste d'abandonner à la catégorie des Arts décoratifs comme les vitraux, les peintures, etc., ces objets exposés, non point en dessin, mais en nature, par des architectes véritables, auteurs de projets d'ailleurs intéressants.

M. Benouville, par exemple, montre son talent sous des faces fort différentes, avec des maisons ouvrières et un projet d'Hôtel des Invalides, que l'Espagne penserait à construire quand nous nous débarrassons du nôtre en faveur d'autres services publics.

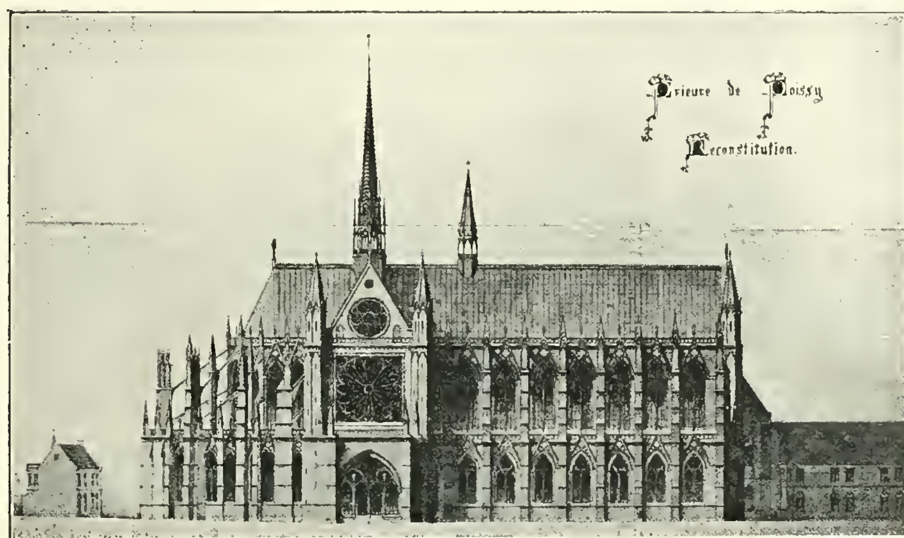
En cherchant sous la lumière électrique, indispensable dans une des salles consacrées à notre art, on trouve des œuvres produites pour des concours publics, dont il sera amplement question dans ces notes : une mairie de Corbeil, de M. Postel-Vinay; une fontaine terrible pour l'aimable ville de Reims, par un artiste, M. Laferrière, sachant montrer qu'il n'a rien d'effrayant par l'éclosion d'une gentille maison de campagne et d'une aquarelle très plaisante; puis un petit hôtel, par M. Paul Courcoux; une maison rendue vivement à la plume par M. Plumet; un théâtre populaire de M. Alph. Gosset, accompagnant une étude sur Sainte-Sophie; une grande station thermale de M. Polti, et deux fantaisies, l'une la maison de Solness, par M. Provensal, en bleu, l'autre en bleu et rose, un temple à la Mort, par M. Garas.

Avec de petites maisons de campagne, rendez-vous de chasse, etc., je croirai n'avoir rien oublié de saillant en cette exposition des architectes de la Société Nationale, dont le nombre n'augmente pas.

Mais s'il est une banalité chaque année justifiée, c'est bien que les Salons d'architecture ne sont pas la traduction des efforts les plus récents, ni la réunion des œuvres en cours les plus importantes, et que, sans l'apport souvent excessif des concours publics, comme pour cette fontaine décorative de Reims, qui a mis en branle toute la jeunesse sculpturale et architecturale, les visiteurs intéressés à nos affaires n'y trouveraient

guère les gros morceaux de la période immédiatement contemporaine.

Il y aurait un Salon à côté à faire, quelque chose comme le quarante et unième fauteuil d'Arsène Houssaye, soit, pour ne citer que de remarquables exemples, avec le magnifique projet pour le Parlement de Mexico, que Bénard, le triomphateur de l'Université de Berkeley (Californie), — triomphateur platonique, puisqu'il n'est point chargé de l'exécution de son plan, — vient d'emporter par-delà les mers pour M. Porfirio Diaz, le prési-



VORIN. — RECONSTITUTION DU PRIEURÉ ROYAL DES DOMINICAINES DE SAINT-LOUIS DE POISSY.

dent quasi perpétuel des États-Unis du Mexique ; avec les études de M. Girault pour le palais de Laeken et les nobles fantaisies du roi des Belges ; pour cette résidence fastueuse, un palais de la Légion d'honneur grossi, transporté au sommet d'une éminence, pour la satisfaction de Mme Porgès, programme sur lequel a dû s'épuiser le talent de M. Mewès, etc., etc.

On continuerait ainsi sans soutenir une gageure ; mais le devoir professionnel rappelle à la réalité, et puisque les concours publics étaient venus sous ma plume, j'ai compté à la Société des Artistes, où nous sommes maintenant, jusqu'à treize fontaines de Reims, et les voici par

ordre alphabétique, se présentant comme à une revision du jugement prononcé, impertinence envers le jury que nous ne commettrons pas : ce sont MM. Bauhain, Beitz, Castex, Cheney, Deperthes, Eichmüller, Gaillard, Godet, Ollivier, Lajoie, Passier, Rigault, Uhry, Villeminol, et nous en oublions peut-être. Les heureux à ce premier degré du concours recommencent, pour prouver leur virtuosité et pour témoigner de leur expérience, des maquettes sur lesquelles s'établira le jugement définitif. Souhaitons qu'il assure à l'auteur de l'œuvre choisie la réalisation de son travail.

Les concurrents pour la salle de conférences, sorte de maison du peuple, de Coulommiers, étaient nombreux aussi. Encore un Salon à côté : Duval et Robida, chargés de l'exécution, ont recommencé les études qu'ils ne nous montrent pas.

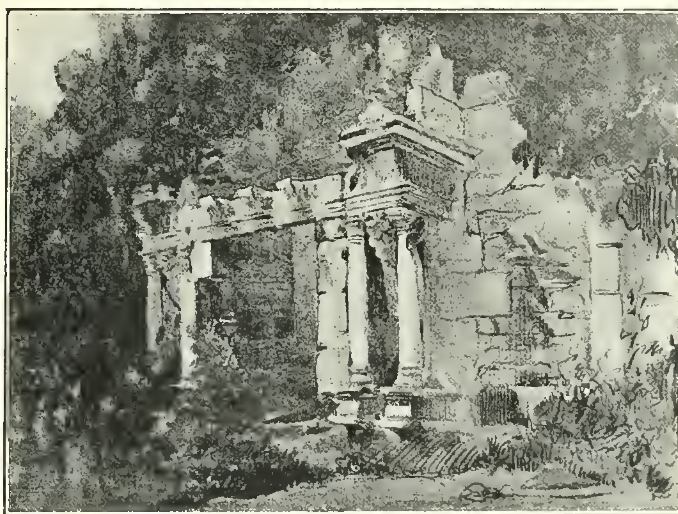
MM. Blanc, Champigneulle, Lautier, Saint-Père, craignant qu'au moment de l'exposition la foule ne se soit pas précipitée dans cette localité, — plus célèbre par ses fromages que par son attrait artistique, — nous convient à apprécier leurs œuvres. On voit encore — fusées en retard de concours antérieurs — deux ou trois œuvres proposées l'an dernier pour cette autre petite ville pittoresque de Flers, qui s'est résolue à se construire, contre tout bon sens, une cathédrale en miniature avec deux clochers, là où une église très simple eût été si bien en situation.

MM. Closson, Dézermaux et Malet, ne peuvent pas s'y faire et en appellent de cette décision au public, qu'indulgemment ils supposent devoir affluer dans nos galeries alléchantes. Ainsi font, pour la mairie de Corbeil, MM. Chamard, Jardelle et trois associés, MM. Brunel, Bertault et Pottier, dont l'œuvre est fort remarquable; pour le musée de Nîmes, M. Adrien Rey; d'autres pour des caisses d'épargne ou de petites mairies.

Quelles ressources extraordinaires peut donc risquer la ville de Solesmes, ou, au moins, l'architecte, M. Fortier, qui manierait ses finances, à supposer un tel luxe pour sa maison municipale, plus prétentieuse que celle de Lausanne de M. Lucas?

J'énumère toujours. Personne ne saurait m'en vouloir de ma tendresse pour les compositions, mille fois plus attrayantes, plus dignes d'attention et d'encouragement, même en cas d'infériorité manifeste, que les plus belle restitutions où l'ingéniosité et le talent créent pourtant des travaux d'une haute valeur d'art.

Combien paraît intéressante l'église arménienne — pour Paris — qui témoigne de la souplesse du talent de M. Guilbert, titulaire d'une médaille d'honneur pour la chapelle du Bazar de la Charité, cette œuvre de composition excellente, où cependant les réminiscences de style Louis XVI pouvaient faire craindre pour l'avenir une entrave à la libre composition chez son auteur. Pénétré de son sujet, des origines nationales et religieuses d'une population qui fait parler d'elle en ce moment, le jeune artiste a donné à sa nouvelle œuvre, voisine de la première, une saveur tout à fait particulière, où le byzantin, le grec, se traduisent sans oppression pour la liberté d'une création fort originale.

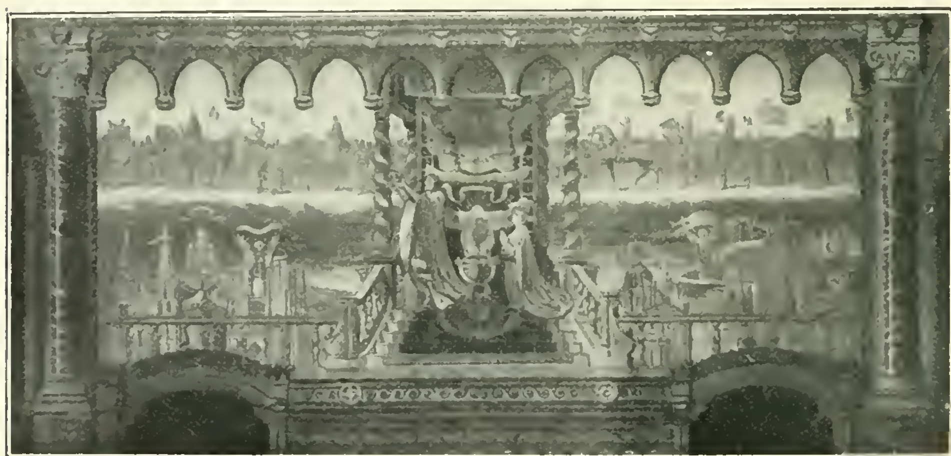


LEFORT. — CHEMINÉE DU CHATEAU DE CRAFFAUT (CÔTES-DU-NORD).

C'est dans le même sentiment qu'il faut apprécier, à propos de travaux d'ordre technique, ces justes sentiments de l'adaptation du style et du caractère au sujet : dans l'Institut orthopédique de Berck-sur-Mer par M. de Montarnal ; dans le groupe scolaire par M. Blondel ; dans la villa par M. Brunel ; dans des maisons de campagne et chalets par divers auteurs ; dans les vastes constructions élevées par M. Noël, à Paris, pour la grande administration de Saint-Gobain, Chauny et Cirey ; dans l'hôpital ophtalmologique de M. Perronne ; dans le champ de courses de Saint-Ouen de M. Ramberg et dans ses études pour le métropolitain de Passy ; sans négliger de bonnes maisons de rapport de MM. Beitz, Cargill, Lafon, le plus ingrat des programmes, s'il est le plus lucratif.

Parmi les conceptions de nos confrères, désintéressées et souvent pour

la même raison les plus passionnées, il serait injuste de ne pas donner une mention toute particulière à l'effort que fait M. Lapeyrère pour ne pas laisser commettre à la ville de Bordeaux ce qu'il considère comme une grande erreur dans le projet, depuis tant d'années à l'étude, du reliement de la place de la Comédie à la place d'Aquitaine. Il a développé de façon tout à fait méritoire, en un bon nombre de dessins considérables autant que bien faits, de perspectives, de plans, une suggestion qui ne peut que lui mériter la reconnaissance des Bordelais avertis.



Ch. Lameire. — Ensemble de la mosaïque du « Vœu de Louis XIII » dans la basilique de Fourvières, à Lyon.

M. Picq fait œuvre douloureuse, en nous montrant son église Notre-Dame de la Martinique, dont il a été diriger, il y a tant d'années, la construction, et que le fléau n'a pas épargnée.

D'autres sujets d'études non exécutées, qui, vraisemblablement, ne seront suivis d'aucune réalisation, nous arrivent, avec le choix de leur programme, soit sous le couvert des prix de l'Institut, comme l'Imprimerie Nationale de M. Duval et la porte d'une bibliothèque de M. Brassard, soit sous celui des diplômes scolaires, couronnement des longues années d'études passées à la rue Bonaparte.

M. Prudent mérite tous les éloges pour l'originalité de sa conception,

comme pour le soin impeccable de l'étude, avec son ensemble de la maison commune et de la maison du vigneron bourguignon ;

M. Joubert a un hospice dans les Alpes ;

M. Eichmüller, un sanatorium, sujet de la plus intéressante actualité, traité non point théoriquement, mais avec la possibilité d'une réalisation ;

M. Morize, une maison à loyer.

La villa pour club nautique de M. Herlofdson, très grand travail, paraît aussi rentrer dans la même catégorie ;

M. Gras a une bonne étude de crèche ;

M. Cocula, un hôtel important ;

M. Spiering de même, mais avec cette désignation spéciale que cette demeure devra contenter un amateur de Chicago : inutile de dire que cet amateur paraît à son aise ;



Ch. Lameire. — Détail de la mosaïque du « Vœu de Louis XIII ».
L'Ange de la Métropole.

M. Sellier, un restaurant pour noces ;

M. Delabarre, une villa curieusement extraordinaire ;

M. Delaruménil, une salle de réunion.

Les monuments commémoratifs sont peu nombreux. MM. Pin, Deperrière, Honneger, Castex, s'y distinguent, mais toujours M. Mayeux nous arrête par l'originalité, l'imprévu et le goût de ses créations. Cette fois,

c'est à notre grande héroïne nationale qu'il a rendu hommage en un dessin d'un noble symbolisme.

Enfin, une mention particulière est due au beau travail de M. Charles Lameire, qui expose les cartons de la grande mosaïque du *Vœu de Louis XIII*, récemment exécutée dans la basilique de Fourvières : il s'agit là d'un large et vraiment superbe ensemble décoratif, dont les reproductions à petite échelle ne peuvent donner qu'une idée insuffisante.

Nos dévoués collègues qui assument la responsabilité, fort troublée d'ennuis, de compétitions et protestations, de répartir, au mieux de l'effet à présenter au public, les châssis nombreux de notre Salon architectural, aiment à pouvoir tirer du domaine des aquarelles de jolies taches de coloration, comme celles des tapis de M. Hannotin, rompant avec les monotonies des lavis et du papier Whatman ; le choix ici serait plutôt surabondant, non sans quelque inconvénient pour la bonne qualité d'aspect de l'ensemble. Un musée de sélection met toutes les œuvres en valeur ; dans un déballage, les médiocrités font tort aux bonnes choses.

Il y en a tant de ces études d'Italie, d'Afrique, d'Égypte, d'Espagne, du Midi de la France, de Bretagne, il y a de si nombreux et brillants croquis de voyage, tant de vues de Versailles, de Fontainebleau, tant de bons dessins à la plume — comme cette grande planche de Saint-Eustache, de M. Cayon — que ce serait risquer, sans profit pour personne, une sèche nomenclature des représentants des vieilles méthodes consciencieuses et timides, des audacieux toujours prêts aux feux d'artifice de la couleur, des professionnels avec leur rouerie d'exécutants prestigieux, dans le pêle-pêle des noms les plus connus du public avec ceux des nouveaux venus. Ils sont trop, vraiment, et c'est presque dommage, parce que, les non-valeurs étant logées hors de vue, les amateurs de vraie et simple aquarelle reconnaîtront que si ce genre précieux, spontané, périclitait sous trop d'habileté, c'est peut-être chez nos architectes que se réfugierait la simplicité des méthodes naïves à lui appliquer ; ils y trouveraient, à bon compte, l'occasion de bonnes acquisitions.

Nous sortirons de ce cadre, — non à titre d'exemple, — une mosaïque, grandeur d'exécution, où son auteur sincère, M. Fournier de Saint-Maur, a donné des preuves d'une patience invraisemblable, mais inutile ; mais nous louerons comme des documents précieux de grandes peintures murales

de M. Guilmant : nous saluerons, au passage, la vaillance toujours persistante de M. Wahle, fidèle au Salon ; et nous nous risquerions à citer les beaux dessins de Terracine, de M. Chaussemiche, s'il n'était plus juste et plus logique de signaler son nom pour le beau et grand travail de restauration dont ces aquarelles ne sont que la parure.



Ch. Lameire. — Détail de la mosaïque du « Vœu de Louis XIII ». Le Chevet de la basilique de Fourvières.

Les peintures de M. Ypermann sont, en quelque sorte, des restaurations ; les vues d'Hanoï, de M. Morice, nous font goûter à l'exotisme, et les très importantes études en dix châssis, sur la mosquée Kisman el Ishaki, de M. Munier, pourront nous servir de transition pour quelques travaux archéologiques, qui font toujours tant d'honneur à l'art français.

Un tout jeune architecte, M. Vorin, s'est mis en tête de reconstituer l'abbaye détruite de Poissy, dont, paraît-il, on retrouve à peine quelques bouts de murs chez des particuliers, dans le voisinage de la maison de Meissonier, entièrement constituée sur cet ancien domaine. Que de pareilles destructions doivent donc être des causes de surprise pour tant d'étrangers qui visitent notre territoire !

Le palais des Papes, dont la remise en état semble une œuvre désormais probable, a attiré M. Nodet, dans le domaine duquel cette vaste caserne est tombée au titre des monuments historiques, depuis la mort de l'artiste regretté, Revoil, le père du fonctionnaire éminent dont l'opinion publique s'est fort occupée récemment. Il avait eu à y toucher dans une faible partie, assez pourtant pour faire encore plus regretter l'état lamentable du reste.

M. Chauvallon a relevé, avec le souci de l'exactitude, le château de Chémary ;

M. Mohler nous arrête à Nevers ;

M. Mayeux fils, à Perpignan ;

M. Lesage, à l'église de Chars ;

M. Davi, à celle d'Élèphe, à Rampillon.

Mais c'est M. Alard qui apporte la contribution la plus singulière aux fantaisies compliquées des architectes, avec l'église d'Asfeld, dont on ne saurait dire quel est le plus tourmenté, du plan ou de l'élévation de ce bizarre édifice du XVIIIe siècle.

Qu'il me soit beaucoup pardonné pour avoir beaucoup énuméré. Peut-être aurais je tenu le lecteur sous l'impression d'un intérêt plus grand, si quelque œuvre exceptionnelle, mémorable, avait prêté à des dissertations théoriques et critiques, à un éloge ou à un débat qui eût mis tout le reste à un niveau inférieur.

Le hasard des Salons, si différent de celui de la production française architecturale, et aussi le calme économique relatif depuis l'Exposition de 1900, l'embarras budgétaire, qui recule pour l'État tant de solutions attendues dans notre domaine, enfin l'absence de travaux d'ordre religieux, expliquent pourquoi le talent s'éparpille au Grand-Palais en 1903 sans quelque triomphe éclatant pour lequel notre personnel est toujours prompt à l'appel, — et pourquoi cet article affecte une allure de grisaille.

J.-L. PASCAL

LA PEINTURE

Si le changement est la loi des mondes, de nos jours l'accélération se fait plus que jamais sentir : cependant, une seule année ne suffit pas encore à changer toutes choses... A défaut de surprise et d'inédit, demandons au troisième Salon du xx[e] siècle, ou, plus simplement, au Salon de 1903, la confirmation, la preuve de nos calculs de l'an passé.

Je dis toujours le Salon, car la treizième exposition dissidente de la Société Nationale des Beaux-Arts se confond dans nos yeux, sous le même toit de lumière, avec le cent vingt et unième Salon (depuis 1673), plus officiel, de la Société des Artistes français. Et, sans respect des limites plus extérieures que profondes ou des divergences plus apparentes que certaines, nous mêlons leurs milliers d'envois parallèles dans un respectable total. Ce total est toujours moins effrayant par la force absolue du nombre que par la rareté relative d'œuvres vraiment significatives et durables parmi toutes les redites satisfaites, les contrefaçons heureuses et les sages monotonies du métier. Par définition, les *œuvres d'artistes* sont toujours exceptionnelles. Et, cependant, ce sont ces œuvres-là qu'il convient de mettre en valeur.

Sans dédaigner la brillante moyenne que rehausse la plénitude d'un maître ou l'effort d'un jeune, il faut aussitôt mettre hors de pair quelques envois, quelques noms pour caractériser l'apport de 1903 : les triptyques décoratifs de MM. J.-P. Laurens et H. Martin, dès l'abord ; des portraits, ensuite, de MM. Besnard et Jacques Blanche ; l'*Ève* méditative, de M. Fernand Sabatté ; la *Grande Voix*, de M[lle] Dufau ; la Hollande, délicieuse d'intimité, de M. Wéry ; la noble *Égine*, de M. René Ménard ; un petit Versailles magistral, de M. Lobre ; d'étonnantes Bretagnes sauvages, de M. Cottet, pour la peinture française ; et, pour la peinture étrangère, les jeunes *misses* de M. Sargent ; les Espagnoles singulièrement enjôleuses de M. Zuloaga ; sans oublier une marine brumeuse d'un Écossais de Glascow, M. James Kay... Quelques autres encore ! Le salonnier n'entend jamais dresser d'avance un palmarès, en poursuivant l'enquête toujours ouverte ; et ce n'est pas tout d'insister sur l'intrinsèque beauté de plusieurs envois : car un Salon n'est pas seulement une manifestation d'art pur, mais le témoi-

gage évident, quoique silencieux, d'un état social ; — M. de La Sizeranne ajouterait : « un miroir de la Vie ». Selon que l'idéal ou le réel y domine, on peut mesurer nettement le niveau des âmes.

Voici bientôt cinquante ans déjà que les Goncourt soulevaient le double problème à la première Exposition universelle de 1855. Ils se demandaient : « La peinture est-elle un livre..., une idée..., une voix visible, une langue peinte de la pensée ? Parle-t-elle au cerveau ?... La peinture est-elle, en un mot, un art spiritualiste ? — N'est-il pas plutôt dans ses destins et dans sa fortune de tenter les yeux, d'être l'animation matérielle d'un fait, la représentation sensible d'une chose, et de ne pas aspirer beaucoup au delà de la recréation du nerf optique ? La peinture n'est-elle pas plutôt un art matérialiste, vivifiant la forme par la couleur ?... » Et les Goncourt, plus *peintres* encore qu'*hommes de lettres*, signalaient, avant la sentence du philosophe Castagnary, la mort de la peinture religieuse, le déclin de l'histoire, l'évolution du style, le déchet de la grande peinture, l'avènement du petit genre, « triomphe du XIXe siècle », et du paysage, « victoire de l'art moderne » : bref, ils se réjouissaient avec esprit, ces lettrés, de la visible décadence de la peinture des *littérateurs* au profit de la seule peinture des *peintres ;* ils saluaient de bonne heure, à leur façon, plus aristocratiquement que leurs héritiers directs, « l'avènement de la vie humaine », de l'humanité dans l'art.

Il s'agit toujours de reviser ce grand procès, de constater, du moins, l'équilibre instable des forces contraires et de voir le train des choses : et, chaque printemps, sans attendre les Décennales plus décisives, les Salons nous offrent une occasion de sentir des nuances, sinon des tendances nouvelles. Éternelle antithèse, en effet, entre la belle matière et le grand art, entre le plaisir des yeux et la surélévation des pensées ! Ce n'est pas seulement au XIXe siècle, au siècle « dernier », si proche encore et dont nous sortons, que cette muette bataille s'est livrée sur la toile et sur la palette : on la retrouve à toutes les époques, dans les querelles d'écoles et dans les querelles de critiques, dans les querelles sans trêve renaissantes des anciens avec les modernes, des adorateurs du style avec les passionnés du vrai, du dogme avec l'esprit libéral, des principes avec l'instinct. Et ce n'est pas d'aujourd'hui que des métaphysiciens s'indignent que « la miette de Cellini » vaille « le bloc de Michel-Ange », ou, qu'aux yeux des peintres,

« une pomme de Cézanne », ait les mêmes droits « qu'une madone de Raphaël »... Aujourd'hui, la vérité l'emporte assurément encore sur l'idéal; mais l'amour du vrai s'est métamorphosé soudain de telle sorte qu'il faut y regarder de très près avant de le stigmatiser *réalisme*, et qu'une franche confrontation du rêve avec le réel pourrait commencer peut-être à dissiper



René Ménard. — Égine.

un malentendu séculaire pour la plus grande satisfaction de nos « tourments d'unité ».

L'idéal, jadis, s'appelait l'*histoire;* dorénavant, nous le nommons *décor :* c'est une nuance nouvelle du grand style.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté;
Luxe, calme et volupté...

dit M. Prouvé, d'après Baudelaire : on voudrait que cette épigraphe ambitieuse fût vraie de toute peinture décorative et du Salon tout entier...

La peinture décorative n'allègue, cette année, pour son apologie, ni le

Parc discret, de M. Aman-Jean, ni l'*Ile heureuse*, de M. Besnard, pas plus la virile sobriété de M. Victor Koos que la flamme un peu perverse de M. Georges de Feure; elle conserve, il est vrai, les lumières joyeuses ou tamisées de MM. Osbert, Auburtin, Bouvet, Victor Prouvé. La *Justice* symbolique de M. Agache tranche, par son style luisant comme un glaive, sur ce *flou* vaporeux. M. Lévy-Dhurmer, qui, d'ailleurs, est inscrit aux « objets d'art », essaie, dans un vaste carton doré, des *Floraisons* nouvelles destinées aux Gobelins; mais M. Bonnencontre, le beau dessinateur de tant de sveltes sanguines, chante l'*Hymen*, pour la mairie de Neuilly-sur-Seine, avec un optimisme moins plaisant aux yeux que celui de M. Prouvé, dont la *Vie* est une parure pour la mairie d'Issy-les-Moulineaux. La *Vie* nous a rendus sévères pour M. Prouvé lui-même... Et l'hôtel de ville de Tours, malgré ses souvenirs littéraires ou royaux, ne semble guère avoir inspiré MM. Schommer et Anquetin, qui se partagent nos rois de France du XVIe siècle et nos rois de la pensée, de Rabelais à Balzac. Oui, la peinture décorative a perdu quelques-uns de ses rayons; mais elle a gardé le disciple et le maître; elle offre le triptyque symboliquement champêtre de M. Henri Martin, non loin du triptyque exactement légendaire de M. Jean-Paul Laurens.

Quand Puvis de Chavannes saluait discrètement, dans Henri Martin, son continuateur, — le poète-philosophe de la fresque pâle n'entendait pas enchaîner l'essor méridional du peintre-poète de l'impressionnisme ensoleillé. L'héritier s'est affranchi de tout souvenir : aujourd'hui, plus de convention, ni de visible symbole; plus de Muses fugitives planant sur l'idylle champêtre ou dans l'atelier désert, avec un beau geste ancien qui brandit la Lyre immortelle! Le rêve hante toujours ce *Triptyque*, mais il demeure invisible et se dérobe dans le style vibrant d'un beau peintre. Ce peintre est né paysagiste : il adore la nature avec ivresse et mystère. Son *naturisme* latin s'enveloppe d'une chaude atmosphère de poésie toute moderne. Et l'exécution rajeunit les thèmes. Qu'est-ce que ce triptyque immense? Un résumé des saisons et des âges, un raccourci point nouveau de l'année, miroir de la vie; mais le paysagiste inspiré transfigure le sujet, sans recourir, cette fois, à l'imaginaire essaim des Muses, de même qu'il vibre devant la nature, comme si ses yeux venaient de la découvrir pour la première fois! Car ce *peintre* est *poète*. Il a senti le mystérieux accord entre

le jeune amour des rustres et la lumière renaissante sous la neige rose des pommiers en fleurs. Il a respiré ce printemps qui devient de l'été, quand, parmi les rudes faucheurs allongeant leur geste rythmique, la ronde enfantine se mêle aux travaux des hommes; les coquelicots étoilent de sang frais la verdure épanouie ; les formes tournoient dans la clarté : parmi l'ombre violette, le soleil se pose orangé sur une main d'enfant. Et cet été sera bientôt de l'automne, avec sa vieille pastoure ankylosée qui contemple



William Cot. — Apollon et les Muses.

un chevreau recevant la caresse maternelle d'une petite chèvre douce, dans le tournoiement, déjà, des feuilles mortes... Il y a là, semble-t-il, une méritoire *unité* : — unité de sentiment, unité de facture, qui sait aplanir les transitions trop contrastées entre les saisons différentes et leurs aspects divers, — unité de vision, qui recrée la nature en la regardant, en harmonisant les lumières vertes et les touches drues sous l'ombrage des hauts peupliers qui frissonnent. Cette verdure était un péril : l'auteur, qui se renouvelle sans trêve, en a triomphé. Ce triptyque est une œuvre, l'œuvre capitale des Salons de 1903. Nos pères ajouteraient : c'est l'effort victorieux d'un peintre pour élever le « paysage » à l' « histoire ».

Il y a plus de foi dans ce grand paysage animé, qui célèbre l'évolution

fatale et « le jeune Amour vainqueur de la Mort », que dans mainte page religieuse uniquement de nom. La peinture religieuse n'est pas défunte, mais elle a cédé la première place à l'humanité. Traditionnelle avec la *Madeleine* aux pieds du Sauveur, de M. Jules Lefebvre, l'*Assomption*, de M. Charles-Henri Michel, et le *Repos de Jésus à Béthanie*, de M. Burnand, fantastique et colorée dans l'*Apparition* de M. Kienebk, familière dans le *Retour de Tobie* de M. A. Buffet, qui ne va point jusqu'à l'intransigeance de Millet, elle redevient primitive chez M. Léon Frédéric, qui consacre deux triptyques d'hagiographe à *Saint François d'Assise*, volontairement gauche dans le *Cantique à la Vierge*, de M. Jules Flandrin, ainsi que dans les informes visions de M. Maurice Denis, *Notre-Dame-de-l'École* ou *Mise au tombeau*, que leur sentiment exquis sauve du ridicule. Le *Calvaire*, de M. Gustave Pierre est, au contraire, dans le ragoût rembranesque.

Et qui s'attendait à trouver M. Gaston La Touche parmi les derniers peintres religieux ? Le peintre du salon rouge ou du salon vert, où s'exaspèrent dans un furtif baiser les *flirts* modernes, le décorateur malheureux, cette année, de la *Jeunesse* et de la *Grâce*, qui ne fait pas oublier le pastelliste capiteux des foyers chorégraphiques et des lectures dangereuses, ne semblait pas spécialement élu pour réchauffer le zèle assoupi des peintres croyants. Son triptyque de la *Descente de Croix* se réclame, d'ailleurs, de Tiepolo coloriste et de Venise, la plus sensuelle et la moins mystique des cités d'art. N'allons pas plus loin ! Taisons M. Jean Béraud, qui, selon le mot si plaisant de M. Dayot, peint le Christ et la noblesse... « comme Van Dyck ».

Si la religion conserve des apologistes, la foi dans les païennes divinités chancelle : tous les échos nous parlent du « crépuscule des dieux » ; la légende se fait ironique, et l'*Olympe* du jeune Lucien Métivet n'est pas celui du vieil Homère. *Apollon et les Muses* se montrent favorables à M. William Cot. Mais la *Viviane* pâle de M. Damazy n'a pas l'allure exaspérée des héroïnes wagnériennes. Le silence se fait, l'ombre descend. Et si l'*Orphée* maussade, de M. Henri de Groux, a pu charmer les monstres, c'est que les monstres étaient moins exigeants que nos yeux las. Au reste, d'autres Orphées, contrefaçons de Gustave Moreau, ne sont pas plus persuasifs... Plus de botticellisme aux bandeaux plats, ni de mystiques souvenirs du *Quattrocento !* Cette mode a passé comme une autre. La mort de

Burne-Jones en a banni de nos Salons les derniers vestiges. La légende s'est éparpillée. La peinture décorative se fait de plus en plus rare.

Il y a, d'ailleurs, plus de poésie, plus de rêve, dans les intimités, sans acteurs humains, de M. Le Sidaner, dans les maternités, sans attributs divins, de M. Lebasque : impressionnistes tous deux, issus de M. Henri Martin, décorateur et poète ; impressionnistes dans une atmosphère poudroyante, qui met une auréole éteinte ou vibrante sur les jardins lointains, dans les vieilles cours sablées du Nord, où pâlit une table sans convives, — ou sur les verdures ensoleillées, bien françaises, où l'ombre abrite un sommeil d'enfant. Les fleurs de M. Dumont, de Mmes Lisbeth Delvolvé-Carrière et Marie Duhem font également penser à des sonnets, non pas sans défauts et toujours un peu monotones, mais qui valent de plus longs poèmes...



J.-E. Blanche. — Portrait de M. Claude Debussy.

Avant l'intimité, terminons l'histoire. Littré nous dit : le « peintre d'histoire » est celui qui « représente quelque action mémorable ». En est-il encore ?

Si la peinture d'histoire consiste à faire grand, M. Weerts devient incontestablement notre premier peintre d'histoire. Il était las, sans doute, de s'entendre toujours appeler le peintre des petits portraits... Aristide le

Juste n'a-t-il pas causé un pareil scrupule? Donc, le peintre a pris sa revanche, un mètre à la main. Pour la Sorbonne, pour la grande galerie de la cour d'honneur du nouvel édifice qui fait honneur à M. Nénot, M. Weerts a déroulé la grande procession scolastique, universitaire, qu'il intitule : la *Fête du Lendit ou Foire aux parchemins, à Saint-Denis, au* XV*e siècle*. C'était, pour le pays latin de jadis, une vraie fête nationale. Aussi bien, chaque année, à la Saint-Barnabé, toute l'Université de Paris se rendait au Lendit, recteur en tête, et la queue de l'interminable file des « nations » dévalait encore la rue Saint-Jacques quand la tête entrait triomphalement à Saint-Denis... Malgré toute sa belle volonté, le nouveau peintre d'histoire n'a pu nous reproduire *in extenso* tout ce beau spectacle : il a dû se borner. Il a dépeint, avec plus de savoir que d'entrain, l'entrée au Lendit des autorités vêtues des deux couleurs parisiennes, noyant dans une perspective assez ingénieuse — et meilleure que son premier plan — le défilé qui sort du vieux Paris à tourelles... Malgré la présence de Gringoire sous la robe de Mère Sotte, la fête manque de solennelle gaminerie. Notre XVe siècle était moins terne. Et le portraitiste a reparu dans l'historiographe, en fixant quelques ressemblances contemporaines. Attendons, pour le juger, le placement de cette longue écharpe de froides couleurs, qui réclamait la ligne originale et toute moyenâgeuse, celle-là, d'un Luc-Olivier Merson...

Si M. J.-J. Weerts l'emporte en largeur, M. Georges Bertrand obtient la palme en hauteur avec ses *Funérailles du Président Carnot*. Sous le soleil de juin, décolorant les habits noirs et cannelant brutalement les colonnes du Panthéon, c'est le triomphe banal de l'anecdote, l'agrandissement d'une illustration, qui concentre l'intérêt sur les chevaux caparaçonnés du corbillard et la grande tenue de leurs cochers. Point de majesté ni d'éclat. Le deuil rivalise d'insouciance avec le soleil. Dans l'atmosphère étouffante, on ne sent pas le frisson de cette heure tragique... L'auteur de *Patrie!* fut autrefois plus heureux dans ses émotions, et l'État, pareillement, dans ses commandes.

Même en ses grands jours, la modernité n'a plus « la tête épique », comme eût dit Voltaire, qui faisait ce reproche à la personne même du génie français. En dépit de Voltaire, *Jeanne d'Arc* et sa céleste aventure ont retrouvé des fervents. L'un des plus verts de nos vieux maîtres compte au premier rang parmi ces fidèles. Et c'est dans l'étrange passé du XVe siècle

qu'il nous faut remonter encore pour saisir l'histoire survivante avec M. Jean-Paul Laurens. Nous connaissions, depuis huit ans, les études du peintre et ses loyaux dessins pour ce drame sombre et rayonnant, qui semble emprunter au drame surnaturel du Golgotha quelque peu de son profond mystère, puisque les bourreaux silencieux songeaient : « Nous venons de brûler une sainte ! » Telle est la suggestion qui se dégage de



J.-E. Blanche. — La Famille Viélé-Griffin.

ce crépuscule, où la noire silhouette de l'exécuteur, après l'exécution, se profile... Cette réminiscence n'est-elle pas le meilleur éloge du maître ? Pour suggérer l'âme et le rêve, l'art de peindre n'a que des couleurs encloses dans des lignes ; mais la naissance de l'émotion prouve silencieusement la vertu des lignes. Laurens dessinateur est de bon conseil.

Plus d'un jeune aurait profit à questionner la conscience précise de ce vieux maître, — le beau désordre de leurs essais de composition n'étant pas toujours « un effet de l'art... » Tel M. Fouqueray, malgré ses mâles qualités, parmi tant de mollesses, et le morne acharnement de ses batailles

navales. Rares, au demeurant, sont les historiens qui dépassent aujourd'hui l'anecdote plus ou moins agrandie, aérée, documentée, où s'enferment M. Arus, évocateur de *1870*; M. Boutigny, chroniqueur des guerres d'Italie; M. Dawant, qui remet en conflit les bleus et les chouans. — Les *Braves gens*, de M. Jules Rouffet, — encore 1870 et la défaite, — valent surtout par les dimensions du cadre.

L'Espagne a reconquis la mode. Elle a repris l'avantage sur les esthètes gourmés d'outre-Manche dans les romans violents des jeunes romanciers et dans les toiles hardies des jeunes peintres. Comme la musique italienne, la peinture espagnole inspire le *vérisme*. Elle le représente. Représailles du Midi qui vibre sur le Nord qui pense, que M. Zuloaga doit personnifier tout à l'heure aux yeux! C'est l'Espagne qui vient renouveler la peinture d'histoire, avec deux toiles qui, d'un Salon à l'autre, se font involontairement pendant : *Saragosse, 1809!* de M. Bergès, et *Barcelone, 1902!* de M. Casas. Des deux peintres méridionaux, l'un est Français, l'autre Espagnol. C'est l'Espagnol qui l'emporte. Sa victoire atteste, une fois de plus, même dans les grandes dimensions et les grands sujets, la préséance toute moderne de l'*impression* vive, immédiate, sur la *composition* lentement évoquée dans l'atelier littéraire et studieux...

Or, en mil huit cent neuf, nous prîmes Saragosse.
J'étais sergent. Ce fut une journée atroce...

On s'aperçoit aussitôt que M. Bergès n'a pas été sergent, comme l'humble héros du poème. Peut-on décemment lui en vouloir, puisque la journée sera sous peu centenaire? Il y a quelque rhétorique de palette entre ces Espagnoles décoratives et ces cavaliers français, entre ces belles furies et ces gars héroïques, entre ces mantilles et cette chevauchée... Au premier plan, s'alarme une mère classique... Et tandis que M. Bergès compose, M. Casas se souvient : de là, cette grandeur dans le fait divers d'une charge de cavalerie barcelonaise qui refoule les émeutiers en balayant la place. Et, dans la confusion du soir, la grande place vide prend l'aspect d'une arène lugubre... Un cavalier renverse un passant. L'émotion grandit en proportion de ce vide. Il y a tumulte. Un peu d'épopée flotte dans l'air trouble. De témoin, M. Casas est devenu peintre d'histoire.

Jamais je ne croirai que l'art soit foncièrement hostile à la morale; mais il est à remarquer qu'il peint plus volontiers, avec un bonheur plus constant, la guerre que la paix. La *Conférence de la Haye*, de M. Henri Danger, n'est point là pour me démentir.



R. Woog. — Sollicitude mercenaire.

Histoire ou symbole, bagarre sanglante ou rustique idylle, inspiration du rêve ou résurrection du passé, — ce qui ressort le plus clairement des rares spécimens harmonieux de la peinture appelée grande, c'est l'accent de vérité qui s'introduit dans le style. Partout, la décoration se renouvelle au souffle du Vrai. Si le rêve renaît, il ne ressuscite qu'à la condition de moderniser ses formes. Sur ce point capital, les belliqueux et les pacifiques, les observateurs et les songeurs sympathisent : M. Casas et M. Martin sont d'accord. L'immense églogue des *Saisons*, de 1903, nous tient le même langage que la *Muse du peintre*, de 1902 : fusion de l'idéal avec le réel.

Et tandis que le vieux style se retrempe aux sources du Vrai, la jeune réalité s'épure aux reflets du rêve. En face des clartés décoratives, expression de l'au-delà, l'ombre douloureuse enveloppe nos intimités. Ce n'est pas en vain qu'à la pâleur succède la vigueur. L'effet technique a sa cause morale. Un frisson du soir accapare la palette de plus en plus. Et toute une évolution tient dans un changement d'heure. Au temps des vigoureux débuts de M. Roll, qui nous revient, toujours fort, avec d'humains symboles et de rudes légendes où les étalons se cabrent, la peinture française était comme une aspiration de l'ombre d'atelier vers la lumière ; le dehors attirait le printemps de l'*impressionnisme*. Au fond du verger poudreux riait à belles dents la fermière heureuse... A présent, c'est un crépuscule nouveau qui tombe, et l'automne de l'*intimisme* adore le silence grandiose et les deuils. L'élève le plus original de M. Roll est M. Charles Cottet. Transformation significative ! Déjà, nous avons rappelé que Fromentin l'avait prévue : il fallait avoir des yeux de *peintre* pour la pressentir.

Aussi bien, nos vraies pages d'histoire sont, dorénavant, des poèmes vécus où se concentre une religion de la souffrance humaine. En face de la nature indifférente, du ciel incertain, de l'avenir inquiet, s'ébauche une mélancolie robuste, une religieuse humanité se recueille. La peinture des peintres a ses « humanistes ». A M. Charles Cottet, la Bretagne ; à M. Émile Wéry, la Hollande ! L'un incarne aussi les trois âges dans les trois noires figures de son *Deuil marin ;* et les mantes sévères sont comme un visible reproche à la mer glauque. Les mains, comme les expressions, semblent souffrir. Spectacle imposant dans son immobilité ! L'autre peintre aime à se renfermer dans les limites charmantes de l'enfance : ses bambins, comme ses fillettes, ont la grâce irrésistible de la candeur ; et l'inconsciente mélancolie qui s'exhale de leurs ébats provient du rayon profond qui colore tout au-dessus d'eux. Le vieux port hollandais est le cadre austère de leurs sourires emplis d'ombre. Nous retrouverons, cette année, M. Lucien Simon parmi les représentants du portrait, malgré la blême amertume de son *Asile de vieillards* ou l'entrain de son *Coup de vent ;* et M. René Ménard parmi les défenseurs du paysage, malgré le portrait profond dont il met l'âme au milieu des splendeurs du ciel grec.

Hollande et Bretagne attirent nos peintres : même au point que les

nouveaux venus commencent d'en abuser un peu ! Au pays des pêcheurs bretons ou des pêcheurs néerlandais, voici MM. Léon Bellemont, Victor Bourgeois, Fauconnier, Désiré-Lucas, Eugène Chigot, celui-ci très remarquable, cette année, dans la nuit bleue, où luisent obscurément les roses



CARO-DELVAILLE. — Mme L.. ET SA FILLE.

fraîcheurs des poissons lourds... M. Camoreyt se distingue, dans le Midi, par une exception qu'il faut noter, en des harmonies finement vertes ; ses accessoires évoquent l'influence précise de M. Bail ; mais son décor est bien à lui. Retenons le nom, déjà lu, de M. Camoreyt.

Autres faits significatifs : M. Brémond, encore élève de l'École, abandonne les pêches miraculeuses pour le nocturne enchantement de la modeste vie du pêcheur : l'ombre et l'heure ajoutent au labeur trivial leur poésie transparente. Et les lauréats du prix de Rome, les hôtes de

la villa Médicis, dont le centenaire a réveillé, le mois dernier, tous les grands souvenirs qui sommeillent, vont s'affranchissant à leur tour : tel M. Louis Roger, à qui le voisinage imposant des maîtres ne dérobe pas la vue des casquettes et des bourgerons. Plus de visions dantesques ou de sermons au bord des lacs de Tibériade : l'ombre agrandit la silhouette mâle des travailleurs. Un courant se dessine, en pleine tradition. Prix de Rome et boursiers de voyage fraternisent. Une même sympathie rapproche les différents favoris de l'État. Comme le compositeur Gustave Charpentier, qui ne connaît plus d'autre Acropole que la Butte-Montmartre, comme le sculpteur Roger-Bloche, qui s'abstient depuis l'heureuse apparition du *Froid*, qui s'éloigne, se recueille et se repose en travaillant (bon exemple pour ses confrères, les exposants trop ponctuels de la peinture), voilà des lauréats qui ne s'embarrassent plus des grands soucis d'autrefois. Ils préfèrent la vérité loyale à la timide beauté. La souffrance et le travail obscur les attirent. Comme la statuaire, la musique et la poésie, la peinture contemporaine apparaît évidemment humanitaire : on dirait qu'elle ambitionne à la fois la beauté de vivre et la volupté de souffrir. Il y a là des tendances fort accentuées. Pourvu qu'elles ne dégénèrent pas promptement en formules nouvelles !

D'ailleurs, tous nos prix de Rome ne poussent pas la gageure aussi loin que M. Devambez, l'auteur faubourien d'une *Râfle*, et qui fraye avec les plus truculents de nos humoristes, les Hochard, les Anquetin, les Valloton, les Jean Veber, parmi les quinquets ou les ballons des bals publics, où nous conduisent moins philosophiquement les Minartz, les Truchet, les Louis Legrand, les Maurer, les Anglada, les Crébassa, les Vallée !... Nous avons l'extrême regret de ne pas comprendre encore la transcendance puérile de M. Bonnard, qui pousse l'humour un peu loin... Mais la gaieté n'est pas moins française que la souffrance n'est moderne : et, deux fois, avec une *Tentation de saint Antoine* et *le Bal des Quat'z-arts*, M. Cormon donne un exemple qui rit de haut.

Encore un témoignage de valeur : l'évolution du *nu* féminin sur la toile. Le *nu* au Salon n'inspire plus de sonnets parnassiens ni de rimes riches à nos poètes... Nos poètes sont, désormais, de l'avis de Balzac, qui reprochait à son ami Gautier de sacrifier la femme contemporaine à la Vénus de Milo. Que si nos maîtres demeurent fidèles à leurs divinités

d'autrefois, si M. Bouguereau profile avec une belle sérénité sa Néréide sur les flots, si M. Henner détache avec amour la blancheur de son Oréade sur l'émeraude des bois profonds qui tressaillent, si M. Rochegrosse ne renie point ses fantaisies éprises de l'étrange, les jeunes peintres ne craignent plus de déshabiller la beauté dans son intérieur. Nymphes et baigneuses ont encore pour confidents MM. Paul Chabas, Guinier, Thiérot,



Ch. Cottet. — Deuil marin.

M[lle] Adour, parmi l'or mouvant des reflets ou la pâleur des aubes qui signalent la trace des Besnard, des Henri Martin, des Puvis de Chavanne; mais un vrai peintre de la femme d'aujourd'hui, M. Caro-Delvaille, assied sa *Femme nue* sur un divan gris, dans une harmonie de blancheurs éteintes. M. Caro-Delvaille est un *harmoniste*, un peintre de race, de la famille des maîtres *argentins*. Il doit chérir Velazquez et ne pas repousser M. Ingres. Sa science ne l'obsède point. C'est un amoureux de la toilette contemporaine et des vivantes statues qu'elle dérobe en les trahissant... Même préoccupation dans la savoureuse *Étude* de M. Oswald Birley, que

nous distinguions l'an dernier parmi les plus délicats féministes : un jupon rose traîne sur un fauteuil, auprès des clartés de la chair. Même souci d'être vrai sans brutalité chez *la Femme à la rose* de M. Bunny, dans la *Femme couchée* de M. Prinet. MM. Tournès et Berton se répètent : écueil des peintres ! Le *Parfum*, de Mlle Guillaume, est délicat. Mais *la Jeune fille au paon*, de M. Georges Morren, suffirait à compromettre le genre et l'innovation...

La nostalgie du Beau semble, au contraire, avoir ennobli les formes de l'*Ève*, toujours majestueuse « après le péché », que M. Fernand Sabatté nous envoie de Rome. Est-ce l'influence tacite de Gustave Moreau, son ancien maître, ou le voisinage impérieux de la Sixtine ? Toujours est-il que le peintre des sombres paroisses, où grelottaient les pauvres, se réveille aujourd'hui peintre de style. Un idéaliste, toujours puissant, parle aux yeux. Ses concours, moins suggestifs que ses préférences, ne laissaient guère soupçonner cette métamorphose. Mais la Villa tant décriée aura, cette fois, gain de cause si, loin d'entraver la vraie vocation d'un jeune, elle lui révèle ses destinées endormies... L'*Ève* éloquente est plus qu'une indication.

Or, c'est surtout parmi les élèves du visionnaire Gustave Moreau que se dévoilent nos inquiétudes récentes. Les uns représentent la légende et le style : MM. Sabatté, cette fois, Gustave Pierre et Maxence ; les autres, les plus nombreux, poursuivent le caractère individuel et l'intimité : MM. Ridel, Morisset, tout à fait exquis cette année, Milcendeau, Charles Guérin, Besson, qui fait pâlir si fortement la souffrance, Hugues de Beaumont, de qui le *Grand dîner* n'est pas un document méprisable, en dépit de sa mauvaise place, Raymond Woog, dont la jolie scène d'intérieur est d'un observateur et d'un peintre. Il advient aussi que rêve et réalité se partagent un même artiste : M. Marcel Béronneau, M. Desvallières. M. Raoul du Gardier se confine maintenant dans le portrait. On trouve même des paysagistes : MM. Cachoud, Dabadie, Kœnig et Georges Rouault. Le style les hante devant la nature. Ce n'est pas un mal.

Raymond BOUYER

(A suivre.)

LA SCULPTURE

Auprès de la critique, la disgrâce des sculpteurs est grande, en général, il faut le reconnaître. C'est devant cette altière et difficile personne, surtout, qu'ils sont les lamentables victimes que dépeignait une ballade célèbre. Accommodés en quelques lignes dans les quotidiens, à la fin d'un article enfanté dans les migraines, et, comme disent nos bons écraseurs, « à la troisième vitesse », ils paient cher le désavantage qu'ont leurs ouvrages de difficilement prêter au morceau brillant et coloré, — coloré surtout ! Et c'est presque miracle que, pour les dédommager un peu de cette injustice, il demeure, sous le ciel parisien, une ou deux bonnes revues où l'on puisse encore constater leurs efforts et en apprécier le résultat.



J. Desbois. — Nymphe chasseresse.

Mais, entre tous, les sculpteurs de portraits, bustes, bas-reliefs, médaillons, sont sacrifiés : voyez, au dernier quart d'un « salon », même bien et consciencieusement fait, courir, comme un fourgon bourré de bagages encombrants à la queue d'un train, ce paragraphe où s'alignent, se pressent des noms, des noms encore, alternés à peine d'une épithète, et

plaignez les bons portraitistes. Et dites s'il ne sied pas qu'on s'efforce de leur accorder quelquefois une légère réparation. Je voudrais le tenter ici, en commençant par eux cette revue de l'exposition de sculpture aux Salons de 1903.

Pourquoi, d'abord, ô mes confrères, ce dédain, — plus apparent, je le sais, que réel, — que nous avons accoutumé de leur manifester? Est-il donc si ardu, si ingrat, si humiliant, de se pencher, pour y chercher la trace du talent, de la sincérité, sur leurs « marrons », comme disent avec une ironie résignée les plus philosophes d'entre eux? Et ne serait-ce point, plutôt, que nous subissons encore, en dépit de nos prétentions à l'indépendance, le tyrannique préjugé des classifications académiques, l'ascendant conventionnel du « genre noble »? Allons, allons, il faudrait pourtant, en un jour de courage, secouer sérieusement tout cela !

C'est, pour ma part, un devoir de reconnaissance qui me guide aujourd'hui à l'assaut de l'ordre établi, car le premier frisson de joie que m'ait donné ce salon de sculpture, je l'ai éprouvé devant un buste, un simple buste de jeune fille.

J'avais traversé, sans rien voir, cette salle haïssable où l'on pénètre, en entrant au palais par l'avenue d'Antin; fui cette atmosphère de catacombes, où les statues un peu vivantes suffoquent dans l'air irrespirable, où des lames d'onyx, livides, glaciales, vrais miroirs à fantômes, se renvoient des reflets blafards, et couru vite, par le ténébreux corridor que vous savez, au petit jardin, où l'on voit clair, où l'on peut vivre.

C'est entre deux rafales de neige que j'y arrivai, et de blonds rayons tombaient du haut vitrage à travers le velum décoré de vert pâle; des pierrots pépiaient du sable des allées aux brutales ferronneries du toit; des verdures bourgeonnantes encadraient les socles alignés là. En vain, dehors, l'air vif cinglait. Tout, la frissonnante lumière dorée, le gazouillis des oiseaux, les pousses tendres des arbustes, proclamait le printemps. Même son effigie, son symbole était là en buste : *Célina*.

Oui, c'est son charme même, en vérité, son charme de fraîcheur et de pureté, qui émane de cette figure. Point jolie, non, le nez retroussé, la bouche irrégulière. Point jolie, mais exquise. Et si simple, si candide, si frémissante de vie juvénile! Elle eût pu être prétentieuse, « préraphaélite », niaise : elle n'est qu'exquise. Elle fait songer impérieusement à de très

belles choses très admirées, au Vinci, à Raphaël, à Donatello, aux grands ancêtres. Ce n'est point un pastiche, pourtant, grâces à Apollon ! mais une chose vue, aimée, immortalisée dans la glaise, puis le marbre, avec conviction. Et c'est le printemps même, en vérité, la *Primavera*, la Jeunesse éternelle et souriante. L'auteur ? M[lle] Lucienne Gillet.



R. DE SAINT-MARCEAUX. — GRAND DEUIL.

Dans un buste encore, le *Portrait de M[me] W. M.*, minuscule, celui-là, un jeune homme, je crois, dont c'est le début, M. Henri Vallette, a mis la même pieuse émotion, le même amour de son art et de la nature, le même talent. C'est une œuvre délicate, fouillée, vivante, que cette figurine ; elle rappelle la belle conscience d'un Jean Dampt, et ce n'est pas dans mon esprit un mince éloge. Un autre portrait de M. Vallette, celui d'un *Chat*, cette fois, — mais quoi de plus digne, après l'homme, d'avoir un portraitiste appliqué, perspicace, aimant, qu'un chat ? — est d'un métier très large et déjà très sûr.

M. Constantin Meunier a envoyé deux bustes en bronze : un du peintre

Charles Cottet, tout empreint des belles qualités du maître flamand, mais qui, à l'examen, ne me semble pas d'une ressemblance absolue; un de *Vieux mineur*, d'une superbe expression.

C'est un portrait encore, j'imagine, que le *Grand deuil*, de M. René de Saint-Marceaux, celui d'une femme drapée de crêpes funèbres, grave, douloureuse. La figure, engagée dans ses voiles, comme entrevue au fond d'une transparente pénombre, est d'un arrangement large et d'un beau caractère. Les jeux de la lumière à travers les plis de la légère étoffe ont été savamment ménagés par l'artiste, qui s'est montré aussi coloriste qu'on peut l'être en taillant simplement de bon et loyal marbre, sans recourir à des artifices.

Un masque de *Saint-Just*, par M. Pierre Roche, qui avoisine cette œuvre, est une saisissante évocation. On repense, devant lui, à ces deux tragiques boutades que se renvoyèrent, comme on échangerait deux coups de stylet, Saint-Just et Robespierre :

— Il porte sa tête comme un Saint-Sacrement, avait dit un jour Saint-Just de Robespierre ;

Et l'élégant, mais glacial Robespierre, à qui l'on avait rapporté le mot cinglant, répliquait :

— Dis-lui que je lui ferai porter la sienne à la façon de saint Denis !

Je note ici, encore, un autre masque non moins frappant, celui de *Beethoven*, un bronze vigoureusement modelé par M. Bourdelle.

Toute une série de portraits expressifs ont été envoyés par un sculpteur belge, M. Jules Lagaë, bustes du statuaire *Julien Dillens*, du peintre *G. Schaunleber*, de *M. Léon Lequime* enfin, d'une très belle observation ; par Mme Marie-Anne Lafaurie, un portrait en bronze du professeur *Chabaneau*, d'une fine bonhomie ; par M. Charles Le Bourg, buste très exact du *Dr Maurice Marx ;* par Mme Julie Gœthe, par M. Naoum Aronson, dont le buste de Tolstoï n'est peut-être pas d'une ressemblance frappante, mais garde je ne sais quelle saveur d'ébauche fiévreusement enlevée ; par M. Berthoud, — un type très véridique de *Bigouden*, notamment ; par M. Charles Samuel, dont l'*Hommage* n'est en somme qu'un portrait, comme l'envoi de M. de Saint-Marceaux, que je citais plus haut : un portrait au joli sourire, au geste d'élégance et d'urbanité.

Les deux bustes de M. Gasq ont quelque faconde ; ils sont bruyants et

cascadeurs, si j'ose dire : le Midi le veut ainsi, dût la distinction en souffrir un peu. Ils doivent, du moins, être très fidèles. Mais combien le très beau buste, dédié par M. Corneille Thennissen à son ami *M. Albert Louvet*, l'un des architectes du Grand Palais, me séduit davantage, sérieux, réfléchi, illuminé d'un reflet d'âme ! C'est une des très belles effigies de ce Salon, étudiée avec une grande conscience jusque dans ses rides naissantes, dans les veines et les replis minuscules de ses mains, délicatement caressées par le ciseau.



VICTOR PETER. — RÊVERIE.

Il y a de la vie encore dans le portrait de prélat de M. J.-M. Limburg, profil anguleux, lèvre mince et subtile de diplomate en camail ; dans le *Buste de M. Flourens* de M. Boverie, presque plus pittoresque que sculptural, sa barbe rare et flottante se fondant, comme une écume, dans la surface lisse du plastron ; car M. Flourens est en tenue de cérémonie, avec ses ordres, une écharpe en sautoir sous le gilet en cœur.

M. Marqueste expose, lui aussi, deux bustes : un de *Falguière*, hommage pieux au grand sculpteur défunt ; l'autre, de *M. Ernest Reyer*, jailli d'un jet, à ce qu'il semble, œuvre d'une éloquente ressemblance en même temps d'une rare intensité de vie.

En revanche, il ne me semble pas que le *Buste du président Krüger*, par M. Antonin Carlès, doive demeurer comme un numéro marquant dans l'œuvre de cet adroit statuaire. Il est lisse, avec des luisants de stéarine. Il peut bien être ressemblant. Il ne traduit pas assez l'impression que nous donne, à distance, ce vieux huguenot, tenace en sa foi, auguste par ses malheurs.

Le peintre Renoir aura, dans le buste qu'a modelé de lui M. Paulin, un bon portrait, comme aussi *M. X...*, que M. Drivier nous montre souriant, l'œil spirituel et même un peu matois.

M. Derré a dédié un buste, tout juste exact, mais rempli de bonnes intentions, au dessinateur *Willette*, « le cœur et l'esprit de Montmartre », — « cette mamelle granitique de la France ! » eût ajouté le joyeux Salis, qui manqua toujours un peu de connaissances géologiques. Cette emphase chatnoiresque elle-même dénote chez M. Derré au moins du cœur, un cœur presque égal à celui de Willette, — tout à fait égal même, dirais-je, si j'étais bien sûr qu'il n'est pas, lui, de Montmartre, où la place de « prince du cœur » est occupée, de son aveu même, et où il lui apparaîtrait inélégant de concurrencer son lauréat.

Plus loin, M. Récipon a redemandé à M. Gérôme, qui posa jadis devant Carpeaux et lui inspira un buste justement fameux, de lui donner à son tour quelques séances. Le portrait nouveau, c'est évident, ne fera oublier l'ancien à personne, pas même, certes, à M. Gérôme, à qui, en sa verte vieillesse, l'œuvre de Carpeaux doit rappeler trop d'exquis souvenirs des bonnes et déjà lointaines années, où une étroite camaraderie l'unissait au grand sculpteur. Le buste que nous montre M. Récipon est cependant une œuvre estimable. Seulement, se mesurer à Carpeaux !... L'ambition est haute, en tout cas, et, qu'elle ait été ou non réalisée, il en demeure un beau geste.

On s'arrêtera aussi devant les bustes de M. Lormier, parce qu'ils ne sont pas mauvais et parce qu'ils représentent deux exotiques, deux Annamites de marque, devant ceux de *M. Édouard Detaille* et de *M. François Coppée*, par M. Bernstamm, et devant celui de *M. Barrère*, ambassadeur à Rome, œuvre pleine de promesses d'un jeune pensionnaire de la villa Médicis, M. Achille Segoffin, remarquable par un grand accent de vérité et par une facture large.

Enfin, quand j'aurai rementionné un frais portrait de *Jeune fille*, de Mme Charlotte Besnard ; le buste très sincère du *Gars Bernard*, par M. Jean Baffier, je vous aurai, je crois, présenté ici les meilleurs portraits de l'année.

Il y en a un joli lot.

L'habileté manuelle de nos sculpteurs, leur aisance à manier le ciseau, qui leur permet d'arriver à des rendus quasi picturaux, les sert merveilleusement ici. Adroits comme ils le sont, en général, s'il leur arrive de ressentir, devant un modèle, quelque émoi, ferveur d'artiste pour la beauté, élan d'amitié, comme ce fut le cas pour M. Theunissen, probablement, ils arrivent à nous doter d'œuvres presque toujours intéressantes.



Antonin Carlès. — Le président Krüger.
Buste marbre.

Il s'en faut malheureusement qu'ils soient aussi à l'aise, pour la plupart, en face de la sculpture monumentale, alors qu'il s'agit de composer un groupe, de camper une figure dans un motif d'architecture. Peut-être, nous le verrons dans la suite de cette étude, y a-t-il, dans ce domaine, quelques anciens secrets perdus qu'ils n'ont pas retrouvés.

Gustave BABIN

(A suivre.)

LA GRAVURE

Pour les trois quarts des visiteurs, « aller au Salon » signifie « voir de la peinture ». On commence par là, et, quand on a fait, plusieurs heures durant, la course aux chefs-d'œuvre à travers des salles qui n'en finissent plus, on est ou trop pressé ou trop fatigué pour accorder à la sculpture autre chose qu'un coup d'œil d'ensemble, on se donne toutes sortes de bonnes raisons pour négliger l'architecture, on entrevoit vaguement les objets d'art, et, quant à la gravure, on la traverse d'un pas rapide... pour gagner la sortie.

Par contre, si l'on vient à passer, le lendemain, rue de Châteaudun ou rue Laffitte, on s'attardera devant l'étalage du marchand d'estampes à la mode, et, le cas échéant, on entrera faire sa petite emplette : c'est la revanche de l'estampe ! Délaissée au Salon, peu, mal ou pas du tout représentée aux innombrables salonnets qui éclosent pendant la saison parisienne, elle se réfugie chez les marchands, et, quand on vient l'y voir, on est bien près de l'acheter. Or, chacun sait qu'il n'en va pas de même pour la peinture !

Ceci posé, la section de gravure nous semble-t-elle à peu près déserte? Gardons-nous de tirer de cette constatation des conclusions fâcheuses : le goût de l'estampe — et de l'estampe originale, en particulier, — n'en est pas moins vif pour cela, et si le public surveille attentivement la production des artistes, ceux-ci ne se font pas faute de répondre du tac au tac aux appels des amateurs. En fait, il n'y aura bientôt plus un seul peintre qui ne se soit essayé, par passe-temps tout au moins, à manier la pointe de l'aquafortiste ou le crayon du lithographe.

Nous en avons de nouveaux exemples, cette année, avec les envois de MM. Thaulow, André Dauchez et Charles Cottet. Les *Feux de la Saint-Jean*, de ce dernier, sont une bonne lithographie, mais de facile effet ; parmi les paysages très simples de M. Dauchez, que l'imprimeur en taille-douce a sans doute trouvés d'un travail un peu mince, puisqu'il les a si consciencieusement beurrés d'encre, il en est un, *les Ornières*, où l'on retrouve toutes les robustes qualités du peintre ; nous voudrions pouvoir en dire autant des deux eaux-fortes en couleur de M. Thaulow, *la Senti-*

nelle et *la Porte de marbre*, mais il ne faudrait pas avoir admiré les peintures, exposées dans la salle II, pour pouvoir louer ces planches dont la première est à peu près illisible, et la seconde tout à fait dépourvue de cette transparence d'atmosphère et de cette justesse de coloris qui font le mérite du tableau.

Une mésaventure analogue arrive souvent à M. Jean Véber : l'esprit de ses compositions réside moins dans le choix du sujet que dans la qualité toute particulière de la peinture ; or, voyez ce qu'il en reste quand elles sont traduites en lithographies, et dites si vous reconnaissez, dans ce pauvre dessin, rehaussé à peine, l'étonnante *Barbière* de l'an passé, et sa clientèle falote de barbes hirsutes et de chevelures absaloniennes ?

MM. Edelfelt et Suréda sont encore des graveurs occasionnels : celui-ci ne pourra pas nous savoir mauvais gré de préférer le moindre de ses tableaux à l'une ou l'autre des lithographies, de grand format mais de petite expression, qu'il expose ; quant au peintre finlandais, il a quelques rudes visages du Nord, d'un faire assez fruste mais non sans éloquence, et il est telle de ses eaux-fortes, où l'on voit sortir de la pénombre trois silhouettes de dormeurs, qui pourrait évoquer le souvenir d'un conte fantastique, si M. Louis Legrand n'exposait, juste en face, ses illustrations pour Edgar Poë.

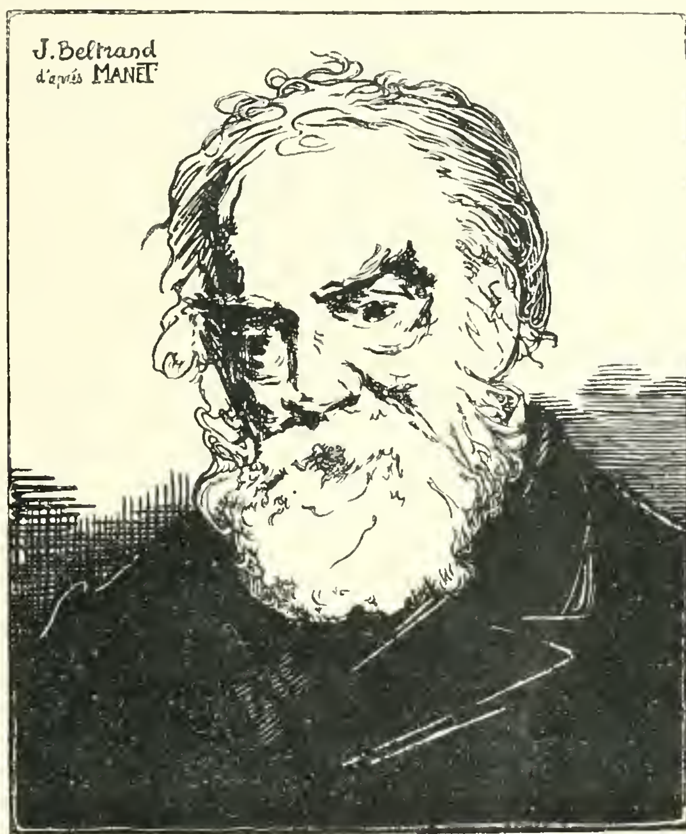
Technicien remarquable, unissant la souplesse de l'aquatinte la plus légère à la plus savoureuse profondeur du trait noir, sobre dans l'emploi de la couleur, mais poussant jusqu'à l'excès la fantaisie de son imagination, tour à tour délicat poète et conteur de gaudrioles, M. Louis Legrand peut à volonté émouvoir, égayer, terroriser le spectateur, passer de la scène la plus calme et la plus recueillie (*le Calvaire*), aux cauchemars hallucinants des *Contes fantastiques*, pour finir dans l'intérieur capiteux d'une demi-mondaine. A dessein, nous rapprocherons de cet artiste M. Alexandre Lunois, à qui la lithographie est redevable, non pas seulement de plusieurs morceaux de la plus belle venue, mais de procédés curieux et raffinés : témoin, cette année, les *Novios de Cordoba*, où le crayon noir, rehaussé d'un sobre lavis, a pris des finesses de burin. M. Lunois a pénétré, lui aussi, tous les secrets de son art, et de là vient qu'il soit, dans toute la section de gravure, celui dont les œuvres en couleur présentent la plus riche palette et se tiennent aussi loin que possible

de ce dangereux écueil : le facsimilé d'aquarelle. Sur la *Femme de Canamelar*, rien à dire, sinon que l'on aurait pu choisir, pour l'envoyer au Salon, une meilleure épreuve ; dans *les Coulisses de l'Imparcial*, dont il nous souvient d'avoir vu l'étude peinte à la dernière Exposition universelle, la belle hardiesse des tonalités vertes s'est apaisée, et, avouons-le, pour le plus grand bénéfice de l'harmonie générale ; reste enfin *le Magasin de nouveautés*, une pièce vraiment hors de pair, où l'éclat des couleurs, encore avivé par la lumière crue des lampes à arc, et l'insaisissable jeu des ombres, sont rendus avec un brio étourdissant.

Pour le contraste sans doute, six petits paysages ont été placés tout auprès, aussi simples de moyens, aussi discrets de ton, que les estampes de M. Lunois sont variées et tapageuses : ce sont des pages tirées d'un album de lithographies que publiera prochainement M. Henri Rivière. L'auteur des *Aspects de la nature* et de *la Féerie des heures*, qui sait ce dont il est redevable aux Japonais, a voulu proclamer bien haut sa foi absolue dans leur façon de comprendre et de rendre la nature, et, de même que le grand Hok'saï, dans ses *Trente-six vues du Fousi-Yama*, a résumé le Japon tout entier, avec, à l'horizon de chacun de ses paysages, la cime neigeuse de la sainte montagne, M. Rivière s'est attaché, dans *les Trente-six vues de la tour Eiffel*, à synthétiser Paris et sa banlieue. Tournant autour de ce gigantesque pivot, tantôt s'en éloignant jusqu'à n'apercevoir plus qu'une pointe dardant à l'horizon, et tantôt s'en approchant pour en faire mieux mesurer le détail énorme, il a noté les midis pâles, les couchants dorés, les matins lourds de pluie, il a visité les maisons lépreuses des faubourgs, la cathédrale aux grimaçantes gargouilles, les terrains vagues que la neige fait plus déserts et plus vastes. Tel est l'album : du gris bleu, de l'ocre léger et le blanc du papier ont suffi à l'artiste pour traduire les sujets les plus variés, et avec quelle éloquence !

Voilà une bonne leçon donnée à tous ceux qui s'imaginent qu'un paysage, pour devenir estampe, a besoin de subir une préparation spéciale, et d'être en quelque sorte dénaturé : la plupart des aquafortistes, car c'est à eux surtout que ceci s'adresse, ne savent pas se contenter d'un motif sobre, sobrement rendu ; ils veulent de la couleur, coûte que coûte, et si elle fait défaut, ils ne se gênent pas pour l'inventer. Loin de nous la pensée de médire de ceux qui, comme M. Pennell, rendent un paysage

pittoresque dès qu'ils le dessinent, — c'est là un don de seconde vue qui n'appartient pas à tout le monde: loin de nous la pensée de critiquer la complaisante attention que prêtent les aquafortistes aux vieilles masures, aux cours assombries, aux ruelles où filtre un jour pauvre, — il n'est pas



J. Beltrand. — Constantin Guys.
Gravure sur bois, d'après E. Manet.

défendu de chercher les effets d'éclairage et le motif original. Mais l'excès commence au moment où l'on ne sait plus se contenter de ce qui est, et quand, pour ajouter en saveur à la planche, on collabore avec l'imprimeur et ses « sauces » traitresses.

A côté de MM. Béjot, Mac Laughlan et Storm van s'Gravesande, — qui, pour se montrer persuasifs, ne se croient point obligés à de vains bavar-

dages. — il faut citer Mlle Dillaye et son *Chemin à la campagne*, un croquis, soit, mais de facture plus honnête à coup sûr que nombre d'envois en apparence plus poussés; M. Geo C. Aid et son cadre de paysages; Mlle Sloane et sa *Tisserande;* les *Démolitions, rue Lepic*, où M. J. Beurdeley s'est gardé soigneusement des analyses trop minutieuses; *le Beffroi d'Amboise*, où M. Guéritte, un jeune architecte qui fait de l'eau-forte par distraction, a quelque peu gâté l'ensemble de sa planche par un lignolage excessif: les landes et les vieux moulins de M. Waidmann; la *Galerie de paléontologie*, de M. R. Binet, une fantaisie d'architecte : des coins du vieux Rouen, par M. Jonas : enfin, les envois de MM. Delattre, Worcester, Winslow, et autres, où le sujet, noyé d'encre, se déchiffre à grand'peine.

Une fois arrivé là, que l'on passe sans transition aux aquafortistes de portrait, et l'on n'hésitera pas à dire où est la note juste. Il s'en faut, pourtant, que ceux-ci témoignent d'une liberté d'allures comparable à celle de M. Ardail : mais le rapprochement n'est-il pas convaincant, entre le portrait de *M. Ardail père*, conçu suivant la vraie formule, dégagée et vivante, du portrait gravé, et celui de *M. Leclercq-Dupire*, par M. Desmoulin, auquel la surabondance de travail n'a pas su donner le moindre brin de vie ? Et les portraits de M. Chahine ! Cette pauvre bonne figure au sourire navrant, ce visage à la fois mélancolique et truculent de *Louise France*, qui fut l'inoubliable Éva la Tomate de *Mlle Fifi*, et le « trumeau » prétentieux et cynique de Jean Lorrain, — voilà la note ; et cet autre portrait de *l'Acteur Lérand*, dans le Rodin du *Juif-Errant*, cette manière de Daumier à l'eau-forte, d'une précision impitoyable et d'une technique pourtant si sommaire, — encore la note.

Libre, précis, sommaire : voilà le vrai portrait gravé. M. Paul Renouard le sait bien, lui qui résout couramment ce triple problème dans ses *Mouvements, gestes et expressions*. M. Frédéric Florian le sait aussi, et quoique ce ne soit pas encore le moment de parler des graveurs de reproduction, nous louerons ici cet artiste de s'être si complètement effacé devant la personnalité de l'auteur qu'il avait à traduire. En vérité, les croquis de M. Paul Renouard, tantôt de simples griffonnis relevés de deux ou trois accents, tantôt de petits portraits en dix coups de pointe, toujours complets, et, on dirait, toujours inachevés, ne pouvaient trouver plus habile interprète, ni plus consciencieux. Dans une toute autre manière, on prendra

plaisir à voir la *Mari-Annik* au vernis mou, de Mme Renault; les lithographies un peu « à la Carrière » de M. Roustan, et la petite silhouette de femme, joliment enlevée par M. Lebègue.



E. Chahine. — M. Lérand dans « le Juif-Errant ».
Eau-forte originale.

Sur la limite du portrait et de la scène de genre, on notera aussi les eaux-fortes en couleur de MM. Darbour, Robbe et Ranft. Le premier a envoyé *les Demoiselles du Moulin-Rouge*, une fantaisie élégante, sans plus, et une *Loge d'artiste* plus recherchée, à laquelle on ne trouve rien à reprocher qu'un peu de lourdeur dans l'ensemble et certains de ces mélanges inattendus des couleurs, qui sont si difficiles à éviter avec l'encrage à la « poupée ». Pour M. Manuel Robbe, il se dégage incontestablement : non pas qu'il renonce tout à fait à la tentation des raffinements et des complications, mais en introduisant, dans trois de ses intérieurs sur quatre, la robe blanche d'une femme ou la tache blanche d'une estampe, il a donné à ses compositions la clarté qui leur manquait trop souvent. A citer en particulier *la Femme à l'estampe*, juste au-dessous

d'un certain *Printemps*, par M. Rauft d'après Millet, sur lequel il serait cruel d'insister : d'ailleurs, M. Rauft a mieux à nous offrir, sa *Femme en bateau*, par exemple, et surtout *l'Embarcadère*, une pointe sèche dont la « sécheresse », en effet très réelle, est encore préférable à certains empâtements. Enfin, avant de quitter l'eau-forte originale, il faut signaler les charmantes œuvres en couleur de Mme Marie Gautier et les précieuses gypsographies de M. Pierre Roche, qui ont maintenant conquis leur place dans la section de gravure.

Jusqu'à présent, nous n'avons pas eu l'occasion de rencontrer un « bois » original. Or, si M. Auguste Lepère nous manque cette année, — comme aussi M. Henri Paillard, — son influence est manifeste : les bois excellents de M. Delcourt, pour *les Camelots de la pensée*, et ceux de toute cette vaillante famille de tailleurs d'images, les Beltrand, sont là pour le prouver. Les bois au canif de M. Laboureur, dont le *Paradis terrestre* rappelle certaines évocations d'Aubrey Beardsley, et ceux de M. P. Colin, qui ressemblent à des bois de teinte vus au microscope, ne manqueront pas d'être remarqués ; ceux de Mme Vallgren font des taches plus discrètes et même un peu ternes, mais sont également à signaler.

Le bois de teinte — puisque le mot est lâché, voyons la chose : aussi bien, ce sera là une bonne transition, pour passer de l'estampe originale à la gravure de reproduction.

Ah ! elle n'est pas gaie, la salle de la Société des Artistes français réservée au bois et à la lithographie. Outre que les murs en sont tapissés de cadres jusqu'à des hauteurs invraisemblables, le ton général, au premier examen, est d'un gris vraiment affligeant. Pourtant, voici des taches blanches de ce côté ? mais ce sont les croquis d'enfants de M. Tony Beltrand, des bois originaux. Ces autres ? ce sont les bois de M. Eugène Dété, très sobre quand il le veut et quand on le lui demande. Autour d'eux, en s'approchant, on note quelques volontés d'échapper à la monotonie des tailles poussées parallèlement d'un bord du bloc à l'autre bord : en particulier, chez MM. Prunaire (excellent, ce Daumier), Van de Pute, P. Gusman, Boileau, Langeval, Vibert, Froment (à retenir ses illustrations d'après D. Vierge). Que d'autres, comme MM. Dauvergne, Fontenay et Bazin, par exemple, fassent preuve d'une habileté professionnelle égale, supérieure

même, peu importe : combien de fois faudra-t-il répéter que la question du tour de force n'a pas à intervenir dans l'exécution d'une œuvre d'art ? Et pourquoi le *Constantin Guys*, de M. J. Beltrand, d'après Manet, — l'antipode — se trouve-t-il à la Société nationale, alors qu'il serait ici d'un si utile exemple ?



A. Guérитe. — Le Beffroi d'Amboise.
Eau-forte originale.

En face, côté lithographie, c'est vers une erreur semblable que s'efforcent la plupart des artistes : quelle somme de talent, — pardon : de patience, ne faut-il pas déployer pour couvrir aussi complètement une pierre de ce grain moelleux, qui est le seul véritable « beau grain » ! Sous le crayon de M. Mauron, le beau *Portrait de Mme Loubet*, par M. Patricot, apparaît comme délayé et fondu, et *Bertin l'aîné* méritait mieux que les « granulations » de M. Bouisset. On pourrait en citer bien d'autres, qui « veillent au grain » de semblable façon : MM. Goltdammer-Dupont, Brument, J. Pélissier, A. Leleu (dont l'envoi est un « état », seulement !), Lerendu, Broquelet, G. Sauvage (qui avait la partie belle

pourtant avec les burnous blancs de l'*École arabe* de Geoffroy), etc. M. Dillon, malin, a choisi un *Nocturne* de Karl Cartier, pour ses débuts dans la lithographie de reproduction : il y paraît aussi lui-même que dans sa petite *Liseuse* originale. Avec le Meissonier clair de M. Pirodon, la cour neigeuse de M. Toupey, et enfin l'*Éventail Gavarni*, lithographie originale de M. Neumont, nous terminons plus agréablement que nous n'avions commencé. L'eau-forte et le burin achèveront de nous consoler.

L'école anglaise et Meissonier, Meissonier et l'école anglaise, voilà, à part quelques exceptions, les deux sources auxquelles ont puisé, cette année, nos graveurs de reproduction ; c'est dire qu'il aura été rarement donné de voir un pareil ensemble d'artistes employer simultanément, à la traduction d'œuvres analogues, la variété de leurs qualités personnelles.

Ainsi, B. W. Leader, paysagiste large et robuste, a trouvé chez nous, non pas un, mais quatre aquafortistes, capables de rendre avec largeur et robustesse ses arbres dont les branches tordues se découpent sur des ciels gris, ses mares à demi dissimulées sous les roseaux, et ses habitations rustiques : ce sont MM. Théophile Chauvel, Boulard, Brunet-Debaines et Camille Fonce.

M. Patricot, en même temps qu'un merveilleux portrait d'Albert Dürer, dont le profil est comme ciselé sur le noir velouté des fonds, expose le portrait de *Master Hare* d'après Reynolds, robe claire ceinturée de noir, dont on rapprochera, pour l'éclat si caractéristique des carnations et l'ensemble brillant de la planche, le portrait de *Miss Haverfield*, gravé par M. Mathey-Doret d'après Gainsborough. Si nous laissons un instant l'eau-forte pour le burin, c'est au cadre de M. Achille Jacquet, d'après Reynolds, que nous nous arrêterons ; sur les trois admirables portraits qu'il contient, deux — celui de *Lady Crosbie* et celui des *Enfants de lord Boringdon* — ont été gravés pour la *Revue* : faut-il ajouter que le troisième ne leur cède point en délicatesse et que tout, dans le visage, l'attitude et le costume de cette jeune femme aux yeux de rêve, a été rendu avec l'art le plus raffiné ? Et, avant de quitter l'école anglaise, n'oublions pas le *Portrait de femme* d'après Leighton, aussi gravé pour la *Revue*, et très heureusement, par M. Bessé.

M. Achille Jacquet expose, en outre, une planche d'après Meissonier, *l'Atelier de l'artiste*, qui est, pour les caresses de la lumière, le dernier

mot du « rendu ». Les aquafortistes Jamas, Mignon et Chiquet, ont aussi leur Meissonier : celui de M. Chiquet, d'après *la Rixe*, est à tirer de pair, comme une page magistralement transposée. Deux Meissonier encore, traduits par le burin de M. Jules Jacquet, l'un très coloré, *la Salle des gardes*, et l'autre, *le Poète*, dans une gamme plus adoucie.

Mais Meissonier, à qui MM. Rodriguez et L. Ruet ont également demandé le sujet de leurs eaux-fortes, n'est pas le seul, parmi les peintres modernes, qui ait tenté les graveurs. Voici M. Dagnan-Bouveret, dont la *Consolatrix afflictorum* a permis à M. Léopold Flameng de faire une « rentrée » à sensation; voici M. Roybet, pour qui M. Waltner a été l'aquafortiste rêvé, tant il a mis de crânerie superbe dans la traduction de *l'Astronome ;* voici encore M. Detaille, moins heureux avec M. Giroux, qui manque un peu de couleur dans la *Revue de Châlons ;* M. F. Humbert, et son *Portrait de la princesse de T...*, dont M. Delzers a su rendre toute la distinction ; — les lecteurs de la *Revue* s'en souviennent ; — M. Bail, et ses *Dentelières*, où M. Focillon s'est joué des difficultés qu'il y avait à rendre la lumière dorée du tableau ; M. Cottet, et son émouvant triptyque, *Au pays de la mer*, un peu alourdi par M. Mordant. On peut citer également une fine tête de jeune fille de M. W. Heydemann, d'après Rylands; *la Causerie du soir* de M. L. Salles, d'après Lucien Simon, et, pour les burinistes, deux Jules Lefebvre, l'un par M. A. Didier, *la Vestale endormie*, et l'autre par M. Deturck, *Liseuse ;* le *Monument de Gounod*, de Mercié, traité par M. Crauk, dans une note grise, avec laquelle *la Dame au petit chien* d'après Carolus Duran, exposée par le même artiste, fait une singulière opposition.

Entre le portrait de *Mgr Amette* de M. Burney et ses *Fiancés arabes*, d'après Dinet, la différence n'est pas moins sensible et l'avantage de la belle couleur revient sans conteste à la scène algérienne ; par contre, entre les deux envois de M. Laguillermie, un portrait de *M. Paul Cambon*, d'après Benjamin-Constant, très libre, mais un peu chargé, et les *Portraits de John et Bernard Stuart*, d'après Van Dyck, de belle tenue, mais où les cassures des étoffes ont pris je ne sais quelles duretés, il est malaisé de faire un choix : l'ancien et le moderne — pour la traduction, s'entend — sont là bien près l'un de l'autre.

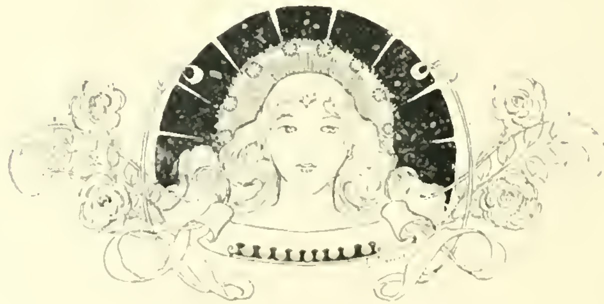
Quelques autres anciens : un *Christ en croix* de M. Lalauze, d'après Rubens, qu'on aimerait plus serré ; un *Voltaire*, d'après Largillière, par

M. Jeannin, couvert de tailles ; le *Colin-Maillard*, de Pater, où M. Mayeur ne paraît point s'être trouvé à l'aise pour utiliser ses ordinaires qualités de souplesse et d'enveloppe ; enfin, parmi ceux qui mettent leur talent précis à rendre la minutie des primitifs, citons MM. Hotin, et sa page mystique d'après *la Vierge et l'Enfant* de Botticelli, J. Vyboud et son *Magnificat* d'après le même maître, Coppier, etc.

L'illustration moderne tient joliment sa place avec les eaux-fortes en couleur de M. Decisy, d'après Rochegrosse, et les travaux en noir de MM. G. Bussière et Robida ; avec ceux de M. Chessa, enfin, dont la *Revue*, on se le rappelle, publia naguère une des planches, d'après M. Luc-Olivier Merson, pour *la Jacquerie*.

Et maintenant, après cet examen forcément incomplet, si l'on trouve que les visiteurs n'abondent pas dans les salles de gravure, on aurait tort, n'est-il pas vrai, d'en conclure hâtivement que « la gravure s'en va » !

Émile DACIER



LA COLLECTION D'UN CRITIQUE D'ART



J. Dalou. — Baigneuse.

A peine les amateurs seront-ils remis des émotions que va leur causer la vente de la collection Lelong, à laquelle la *Revue* consacrait une étude dans son dernier numéro, à peine auront-ils eu le temps de pointer une victoire de plus à l'actif du XVIIIe siècle français, qu'ils devront brusquement abandonner les beaux messieurs à perruques, les gentes dames à paniers et tous les jolis décors de ce joli temps, pour revenir à l'art contemporain. Du 15 au 18 mai, dans cette même galerie Georges Petit, où les Largillière, les Rigaud, les Pajou, auront excité les compétitions les plus folles, des maîtres du XIXe siècle, accompagnés d'une pléïade de talents tout actuels, viendront à leur tour comparaître devant ce sphinx qu'est un public de grande vente et tenter de résoudre cette énigme qu'est la consécration par le billet de banque.

Ils n'y viendront pas d'eux-mêmes, car, lorsqu'un collectionneur a mis vingt années à réunir des tableaux, des sculptures et des objets d'art, ce n'est point d'un cœur léger qu'il s'en sépare ; il lui faut, pour se résoudre à ces mesures extrêmes, des circonstances impérieuses, indépendantes de sa volonté. C'est le cas ici, à cette différence près que le collectionneur dont il s'agit n'est point un simple curieux, ayant acheté pour le plaisir

d'acheter, un peu au hasard de la mode et sans intention nettement déterminée.



P. Helleu. — La Lecture.

Je sais bien qu'une formule, vieille comme le monde... de la curiosité, prétend faire, à tous les collectionneurs qui vendent, l'honneur d'avoir mis dans leur collection l'expression de leurs goûts artistiques et la marque

de la curiosité de leur esprit ; mais cette phrase de catalogue laisserait supposer, chez tous ceux auxquels on l'applique, trop de discernement, de raisonnement et de perspicacité, voire de goût et d'esprit, pour être souvent vraie !

Imaginez pourtant un critique distingué, qui aurait été mêlé de très



LEBOURG. — LA SEINE A PARIS, AU PONT NOTRE-DAME.

près et très activement au mouvement artistique de ces vingt dernières années, et de qui la collection, lentement, très lentement formée, pourrait offrir tout un aspect — et non le moins caractéristique — de l'art pendant cette période, ne serait-ce pas là une excellente occasion de reprendre la formule ? Et puisqu'une semblable collection présenterait comme un résumé des luttes auxquelles le critique aurait été amené à prendre part, puisque tout ce qui y figurerait aurait été à la fois raisonné et aimé, ne serait-elle pas en vérité d'une signification toute particulière ?

M. Arsène Alexandre a pris une place trop importante dans le monde de l'art, pour qu'il soit nécessaire de le présenter longuement à nos lec-



N. Goeneutte. — Les Bonnes de chez Duval.

teurs. Tous connaissent le pénétrant critique du *Figaro*, qui suit avec une inlassable attention et une autorité unanimement reconnue les faits et les



DUO DES TROYENS



Albert Besnard. — Mme Réjane.

Étude pour le *Portrait de théâtre*.

gestes de tous ceux qui se sont voués, comme on dit communément, au culte de la beauté. Mais le spectacle si touffu, si complexe pourtant, de la vie artistique d'aujourd'hui, ne suffit pas à M. Arsène Alexandre : sans perdre de vue le présent, il a fait de fréquentes incursions dans le passé et chaque fois il en a rapporté un de ces excellents ouvrages de vulgarisation — si toutefois j'ose employer ce vocable qu'on « vulgarise » lui-même assez



J.-F. Raffaëlli. — Les Deux Rentiers.

mal à propos — qui tous ont trouvé bon accueil auprès du public et dont certains même sont devenus classiques.

Une étude sur Daumier a marqué les débuts du critique : elle ne contribua pas peu à mettre l'artiste à sa place parmi les peintres les plus caractéristiques du xixe siècle ; aussi, en présence des prix véritablement stupéfiants que certaines œuvres de cet artiste ont atteints en ces dernières années, M. Arsène Alexandre aurait le droit d'être fier de sa perspicacité. Comme il ne prêchait pas seulement de paroles, il se trouve que sa collection contient toute une suite de peintures et de dessins, provenant soit de

l'atelier de Daumier à Valmondois, soit des galeries de quelques-uns de ses contemporains et amis. Parmi les peintures, les amateurs s'acharneront en particulier sur *le Fardeau*, morceau capital de l'artiste, et sur l'esquisse du célèbre tableau *les Voleurs et l'âne*, aujourd'hui au musée du Louvre; *les Trois Commères*, *l'Avocat*, *l'Hercule de la foire* et plusieurs autres dessins, seront, eux aussi, chèrement disputés.



H. Daumier. — L'Hercule.

Un autre disparu, auquel M. Arsène Alexandre consacra également un livre, c'est Jean Carriès, le statuaire et potier, dont il était l'ami. On sait quelle étrange nature d'artiste c'était là, et de quelle exubérance d'imagination il était doué, quelle facture étonnamment personnelle il possédait, et de quels raffinements de « patines » il se plaisait à enrichir ses pièces. Or, on trouvera au catalogue de la vente quelques-uns des plus beaux plâtres pâtinés et des pots de grès les plus typiques et les plus précieux de Carriès, que M. Arsène Alexandre avait pu acquérir du vivant de son ami ou recueillir après sa mort prématurée.

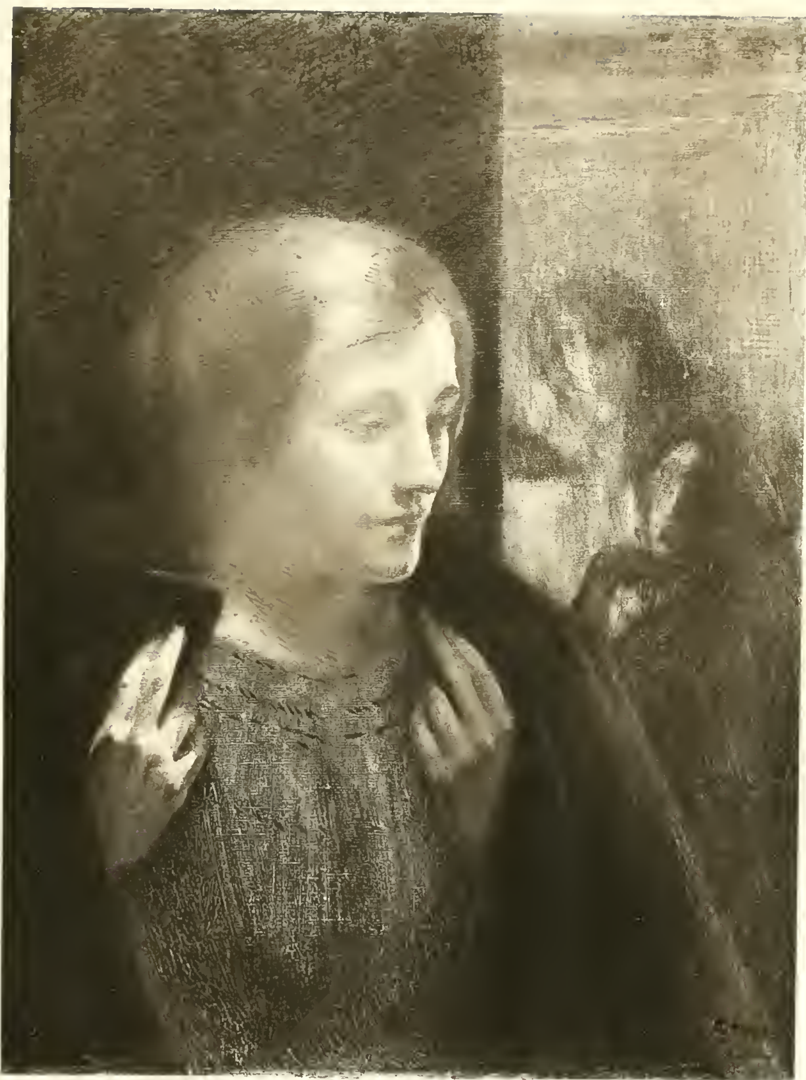
Il nous est difficile, dans cette étude hâtive, de suivre pas à pas toutes les étapes de la carrière d'un critique à la fois éclectique et

passionné, et d'un collectionneur qui s'est intéressé à toutes les manifestations d'art vraiment originales. Sans doute, on ne trouvera dans ce groupement d'œuvres aucun spécimen de l'art académique (car si M. Arsène Alexandre a recueilli deux œuvres d'Ingres, c'est qu'il le considérait comme un révolté qui s'ignora), mais, en revanche, on y constatera la présence de presque tous ceux qui, de ce temps, ont eu une physionomie tranchée, de tous ceux qui ont vraiment créé quelque chose.

Et les genres et les noms les plus divers voisinent, réunis par cette idée d'ensemble. Voici Fantin-Latour, représenté par des œuvres délicieuses, *la Source* et le *Duo des « Troyens »*, et par un de ces admirables portraits dont la simplicité et le naturel ne sont pas les moindres qualités; voici Renoir, avec un superbe et exceptionnel pastel à l'aspect de fresque, *les Baigneuses*, et un exquis petit tableau, *le Repas des vendangeuses*, qu'on a fort justement appelé « une sorte de Watteau impressionniste »; d'Albert Besnard, un sobre et émouvant tableau, *l'Incitée*, d'une noblesse et d'une délicatesse rares: de Pissarro, de Lebourg, de Victor Vignon, des paysages très variés, et de Raffaëlli, une *Vue de Saint-Étienne-du-Mont*, un de ces aspects de Paris où l'artiste a affirmé si hautement son talent et sa verve. Lobre, le rêveur attardé dans les salles vides du palais de Versailles; Helleu, le *reporter* si documenté des toilettes et des parures de nos mondaines, de leurs minois aussi; le robuste paysagiste Gustave Colin, et Pointelin, le solitaire des hauts plateaux du Jura, ont également leur place en œuvres marquantes. Et j'allais oublier, parmi les artistes des écoles étrangères, une peinture de la plus belle allure, de M. Dannat, représentant une femme espagnole.

Mais, somme toute, il n'y aurait pas grand mérite à préciser quel accueil les amateurs réserveront à chacune des œuvres que nous venons d'énumérer; leurs auteurs ont fait maintes fois leurs preuves en vente et l'on peut être sans inquiétude sur le résultat final : il ne nous apprendra rien de nouveau, ou fort peu de chose.

Il n'en sera pas de même pour les peintures des artistes de la jeune école, dont M. Arsène Alexandre fut un des premiers et des plus persévérants champions. L'occasion ne nous fut jamais offerte jusqu'ici de voir passer en vente publique un groupe aussi complet de spécimens choisis et caractéristiques, et l'on suivra avec le plus vif intérêt les enchères des



F A Besnard

Imp Georges Petit

L' INVITÉE

Charles Maurin, des Louis Anquetin, des Maurice Denis, des Vuillard, des Bonnard, des Signac, des Seurat, des René Seyssaud. Ici, le collectionneur aura secondé le critique, et ce n'est pas se montrer grand clerc que de pronostiquer des surprises, en cette catégorie, que complète toute une suite d'œuvres de Toulouse-Lautrec, si recherché en ce moment. Enfin, on espère que cette vente permettra de mieux apprécier un artiste de valeur, Norbert Gœneutte, envers qui on ne fut pas toujours équitable et qui figure ici avec deux tableaux, dont un de ses plus importants, *les Bonnes de chez Duval*.



RENOIR. — TÊTES D'ÉTUDE.

Tout à l'heure, à propos de Carriès, j'ai dit quelques mots de la sculpture. Il faut y revenir pour citer le statuaire Rodin et ses bronzes d'une fonte choisie, dont certains, patinés par le même Carriès, constituent une véritable rareté ; l'esquisse pour le *Monument aux morts* de Bartholomé ; une *Baigneuse* de Dalou ; les œuvres si nerveuses de M. Carabin, statuettes en bronze, meubles, bois sculptés, et les somptueuses porcelaines de M. Chaplet.

Telle est, dans ses grandes lignes, la collection que M. Arsène Alexandre va laisser se disperser, dans quelques jours, à la galerie de la rue de Sèze. Les œuvres qui la composent, on l'a vu, sont toutes de choix ; aucune ne fut imposée au collectionneur par le caprice ou par la mode, et

beaucoup d'entre elles, au contraire, devancèrent de plusieurs années la célébrité, qui vint depuis lors à leurs auteurs. Elles n'ont point été réunies, non plus, dans une intention de spéculation, et ce n'est pas la spéculation qui les fait vendre. Ce sont toutes ces circonstances qui donnent à cette manifestation son caractère particulier, sa qualité bien spéciale, c'est ce qui la désigne à l'attention de tous ceux qui ont suivi le mouvement de l'art moderne ou qui y ont pris part.

Aussi, en nous faisant, il y a quelques semaines, les honneurs de sa collection, si M. Arsène Alexandre ne dissimulait pas ses regrets, à la pensée de se séparer d'un ensemble patiemment et amoureusement constitué, il exprimait l'espoir que ces œuvres iraient à leur tour porter leurs joies sincères et profondes chez tous ceux qu'il a sentis en sympathie avec lui pendant ses longues et nombreuses campagnes. Et c'est là un vœu qui sera bien certainement réalisé.

Alfred ROBERT

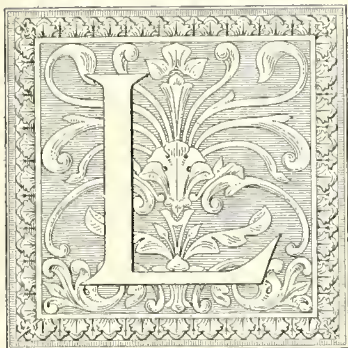


Carriès. — Évêque.

LA RESTAURATION

DE

L'ESCALIER DU PALAIS DE JUSTICE DE ROUEN



La question de l'escalier du Palais de Justice de Rouen, à peine vieille d'une année, a dépassé rapidement les bornes d'une discussion d'ordre purement local : un des premiers, notre *Bulletin* hebdomadaire s'éleva contre cette « restauration » d'un monument ancien, aussi singulière que hâtive[1], et, grâce aux protestations de toute la presse, l'affaire eut bientôt un retentissement considérable, dont l'écho parvint jusqu'à la tribune de la Chambre des députés. Aujourd'hui qu'une solution définitive va trancher le débat, le moment semble bien choisi pour éclairer la question de quelques documents précis.

Tout d'abord, résumons les faits.

Il n'est pas besoin d'avoir jamais visité Rouen pour connaître l'admirable Palais de Justice, cette merveille de l'architecture gothique, dont la vieille capitale de la Normandie s'enorgueillit à si juste titre : c'est là un de ces monuments-types dont les grandes lignes sont présentes à la mémoire de chacun. Tout le monde sait donc que, dans la cour intérieure de l'édifice, on usait, pour accéder à la grande salle des Pas-Perdus, d'un escalier situé au milieu de la façade de l'aile gauche. Cet escalier, construit vers

1. *Pour le Vieux Rouen*, par M. Marcel Nicolle, voir le n° 145 du *Bulletin de l'Art ancien et moderne* (28 juin 1902).

1830 par Grégoire, demandait à être remplacé. L'architecte actuel du Palais, au lieu de le refaire purement et simplement, proposa de construire un certain « degré d'angle », qui devait être, suivant lui, la reconstitution exacte de l'escalier primitif, contemporain de l'aile gauche du monument; le degré devait se compléter par un mur crénelé, fermant la cour du Palais, analogue au mur de l'hôtel de Cluny, à Paris.

Sur le vu des documents produits par l'architecte, on approuva le projet en haut lieu, et le conseil général de la Seine-Inférieure vota la plus grande partie des crédits nécessaires à l'entreprise. Les travaux commencèrent donc, mais, avant même qu'ils ne fussent terminés, la vue d'une lourde masse de pierres, accolée à un édifice dont la légèreté fait tout le charme, provoqua une légitime stupeur. Les polémiques de la presse, une décision du conseil général, refusant de laisser continuer les travaux du mur crénelé, décidèrent la Commission des Monuments historiques à venir faire une enquête sur place; entre temps, le débat était porté à la tribune de la Chambre, lors de la discussion du budget des Beaux-Arts[1]; enfin, une note, parue récemment dans le *Journal de Rouen*, annonçait que, suivant l'avis de la Commission des Monuments historiques, le trop fameux degré d'angle serait démoli et refait entièrement, sans le mur crénelé, aux frais de l'Administration des Beaux-Arts!

Tel est, en raccourci, l'historique de l'affaire[2]. Précisons maintenant quelques points de détail.

La première question peut se résumer ainsi : quels furent la disposition et l'emplacement exacts de l'ancien escalier, conduisant de la cour au premier étage du palais?

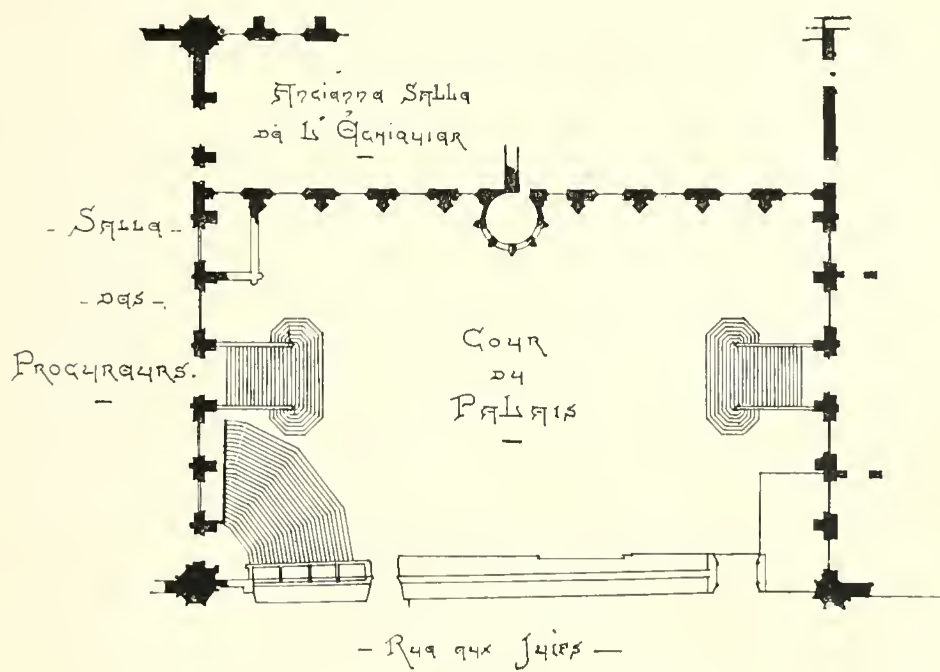
Tout d'abord, il est un point hors de conteste, c'est qu'il y eut à l'origine un escalier qui n'était édifié, ni à la même place, ni dans le même esprit que celui dont Grégoire agrémenta l'aile gauche du monument. Et pour permettre au lecteur de suivre de plus près les intentions de l'architecte, nous publions un petit plan qui donne, en même temps que

1. Séance du 5 février 1903. — Voir *le Budget des Beaux-Arts* dans le n° 67 du *Bulletin de l'Art*.

2. Nous ne pouvons songer à donner ici une bibliographie de la question. Toutefois, il est impossible de ne pas citer les articles de M. André Hallays dans le *Journal des Débats*, ceux de M. Georges Dubosc dans le *Journal de Rouen*, et la *Lettre ouverte à André Hallays* par M. Deglatigny. D'autre part, l'architecte avait défendu son projet dans *l'Architecture et la construction dans l'Ouest* (juillet 1902).

l'état actuel de la cour du palais, l'aspect qu'elle présentait au commencement du XIX[e] siècle[1] : au fond de cette cour, s'élève l'ancienne salle de l'Échiquier de Normandie, actuellement salle des Assises ; à droite, la Cour d'appel, édifiée vers 1840 ; à gauche, l'ancienne salle des Procureurs, aujourd'hui salle des Pas-Perdus.

Le dessin nous montre, de ce côté, deux escaliers s'accrochant à cette



Plan du Palais de Justice de Rouen.

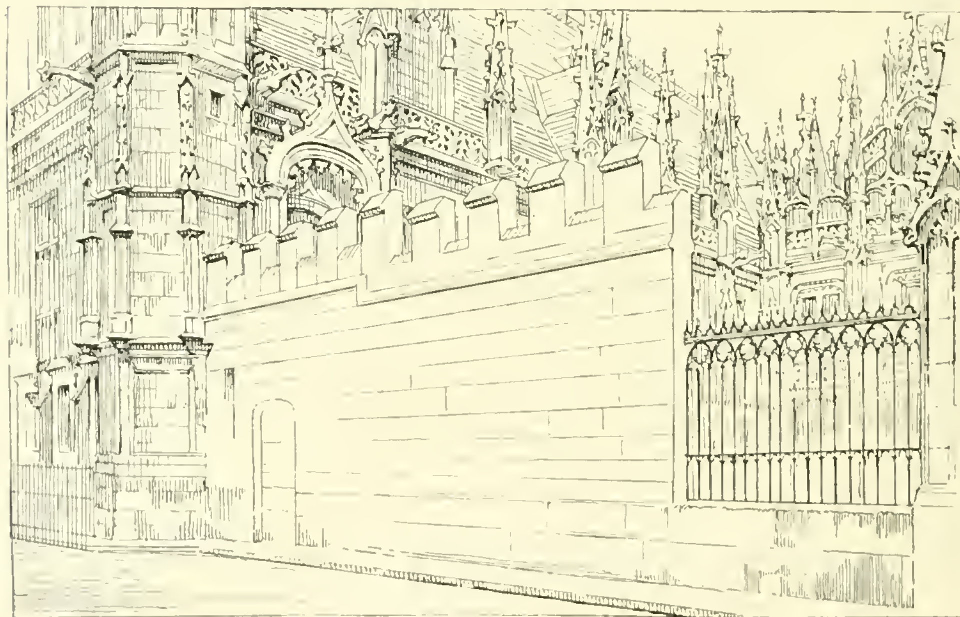
A gauche, l'escalier de Grégoire et l'escalier d'angle du XVIII[e] siècle.

salle : un escalier d'angle ancien, rasé vers 1830, et remplacé par les degrés d'invention moderne (escalier de Grégoire), construits au milieu de la cour, dans l'axe de la quatrième travée et symétriquement à ceux de la nouvelle Cour d'appel leur faisant face.

La tourelle, située à l'angle de la salle des Assises et de la salle des Pas-Perdus, fut démolie à la même époque. Enfin, une grille en fonte, d'ailleurs peu intéressante, vint, à la place d'un ancien mur crénelé, enclore

1. Les parties démolies vers 1830 y sont figurées par un seul trait.

la cour du palais sur la rue aux Juifs. Or, quand l'architecte actuel, au lieu de refaire ce perron de la salle des Pas-Perdus qui menaçait ruine, songea, dans l'intention hautement déclarée de rendre au monument son aspect primitif[1], à rétablir l'escalier d'angle et le mur crénelé, tels que les représente notre plan, il se reporta, pour leurs élévations, aux seuls documents que nous possédons : à savoir, des estampes dont aucune n'est antérieure



Les Travaux de 1902.
Le mur crénelé, sur la rue aux Juifs.

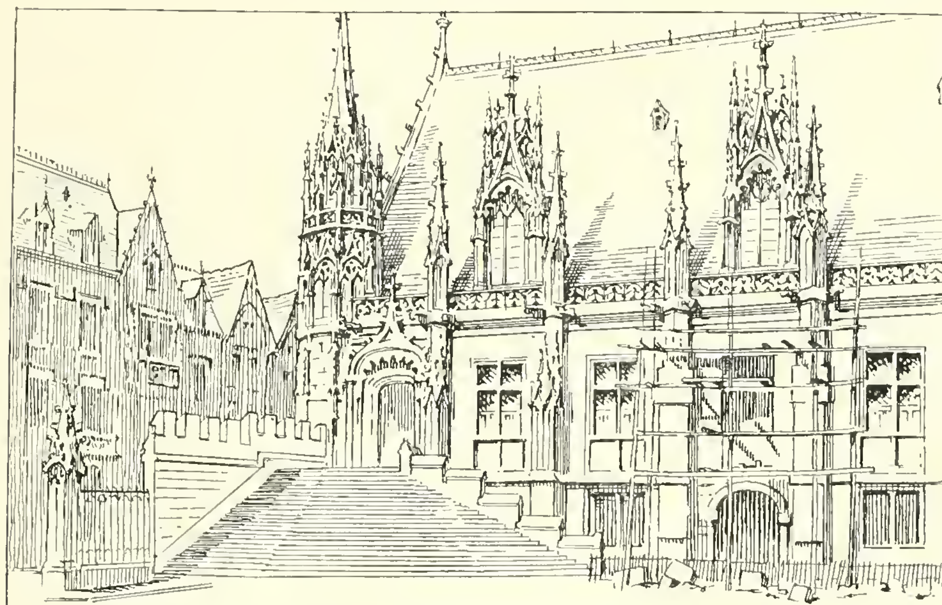
au xviii[e] siècle : de telle sorte que l'escalier, tel qu'il l'a compris, n'est en réalité qu'un escalier du xviii[e] siècle, différant en tous points de l'escalier primitif !

Car, si aucun dessin ne nous renseigne sur l'aspect que devait avoir celui-ci, nous possédons, par contre, le devis descriptif ancien d'une partie des bâtiments du palais, précisément de cette salle des Procureurs qui nous intéresse, et de l'emmarchement qui y conduisait. Ce devis nous apprend que le degré devait avoir : « viii pieds de longueur de marche entre deux murs » ; qu'il avait aussi « un palier avant que entrer en la grande salle,

1. *L'Architecture et la construction dans l'Ouest*, juillet 1902.

lequel sera de xv pieds de long ou environ, et, de largeur, VIII pieds » ; et enfin que, « au-dessous de icelui degré, y aura trois voussures pour donner jour et entrée aux échoppes et seules qui sont en icelui endroit[1] ».

Que nous voilà loin du parti adopté pour le nouvel escalier ! Celui-ci, en effet, de forme polygonale en plan — nous reviendrons tout à l'heure sur ce détail — et s'élevant dans un angle entre deux murs, présente for-



LES TRAVAUX DE 1902.
Vue intérieure de la cour : l'escalier d'angle.

cément une masse de beaucoup plus importante, un aspect totalement différent.

L'architecte affirme[2], mais sans cependant fournir aucune preuve, que l'escalier, tel qu'il est décrit dans le devis que nous venons de citer, n'aurait jamais été exécuté ; il se base sur ce fait que certains détails de l'ancienne salle des Procureurs ne correspondent pas à ceux du devis : par exemple, des fenêtres auraient été ouvertes dans les pignons extrêmes, au lieu de « roses », pour éclairer la grande salle.

1. Stabenrath, *le Palais de Justice*.
2. *L'Architecture et la construction dans l'Ouest*, loc. cit.

Force nous est de reconnaître que cette variante existe en effet, mais elle est unique, tout le reste du devis fut fidèlement suivi.

D'ailleurs, nous devons observer que cette modification, que des tassements aux pignons constatés au cours de l'exécution primitive avaient rendue nécessaire, fut réclamée par les experts Jacques Leroux, Jean le Galloys, Guillaume Lefranc et Isidore Bernard, nommés en 1502 — la construction avait été commencée exactement en 1499 — pour examiner les causes de l'accident et décider des remèdes à y apporter : « Et en ce pignon, dit le rapport des experts de 1502, il conviendra de donner jour et éclairer ladite salle de telle largeur et hauteur que la besogne le requerra[1]. »

Pour en revenir à l'escalier primitif conduisant à la grande salle du Palais, il semble n'avoir été construit que vers 1531.

En effet, à un arrêt du Parlement qui lui signifiait d'avoir à faire édifier ce degré, la ville répondit, le 19 janvier 1530, par un refus de prendre les frais à sa charge[2]. Un accord intervint peu après, et, suivant un acte du tabellionnage en date du 13 juin 1531, nous voyons Jean de La Rue s'associer avec Étienne Giffard, maître maçon, « à certain marché, que ledit Giffard disait lui avoir été adjugé le jour d'hier au rabais par MM. les bourgeois et conseillers de ladite ville, du grand degré du Palais d'icelle ville, jouxte selon et ainsi qu'il est contenu au devis qu'il disait être de ce fait ».

Par la suite cet escalier fut refait ou transformé à plusieurs reprises.

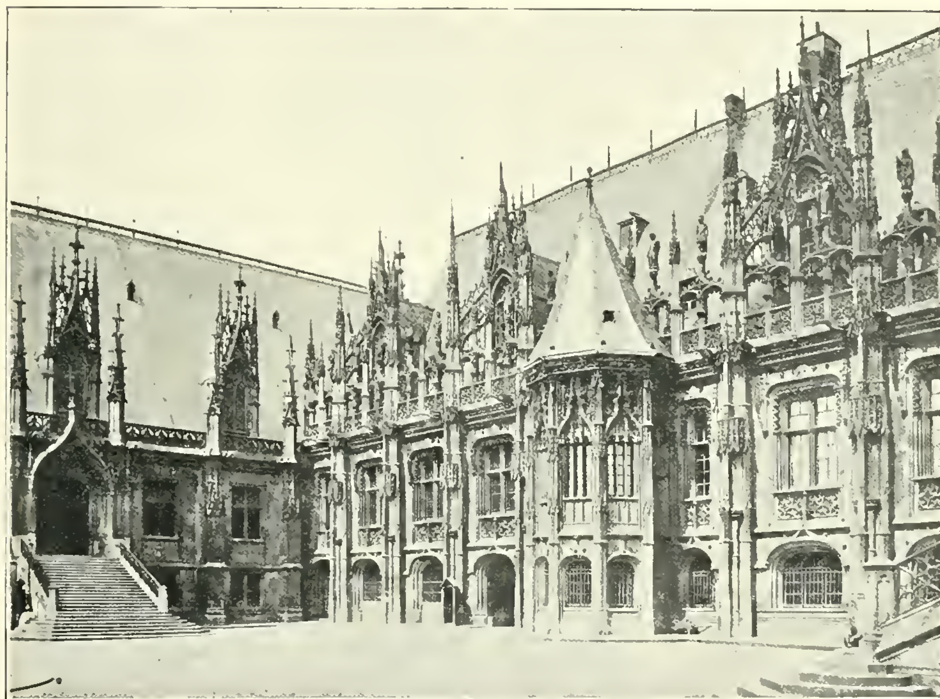
Ainsi, le 4 juillet 1608, Voisin de Guenouville, premier conseiller, dit « avoir fait paver tout de neuf la grande cour du Palais en l'état qu'elle est à présent, avec la réparation et augmentation, demandée par ladite cour, du degré et allées leur servant à l'entrée et à la sortie du Palais[3] ».

Or, le rapprochement des mots *réparation* et *augmentation* nous autorise à supposer que l'ancien escalier — probablement celui de huit pieds de large —, jugé insuffisant, fut agrandi à cette époque, mais conservé près du pignon, après réparations. Cette hypothèse contredit celle que proposa jadis M. Gosselin[4], et d'après laquelle il faudrait greffer le perron primitif,

1. Stabenrath, *op. cit.*
2. *Registre des délibérations de la ville*. 1528 à 1534.
3. *Compte rendu annuel des échevins*, 4 juillet 1608.
4. *Précis analytique des travaux de l'Académie de Rouen*. 1865-1866.

non pas sur la travée extrême de la salle des Procureurs, mais sur celle du milieu, la cinquième par conséquent.

De plus, cet escalier du XVII[e] siècle devait être circulaire et non polygonal. Farin, à la fin du XVII[e] siècle, écrit qu' « il représente la forme d'un



LE PALAIS DE JUSTICE DE ROUEN.
État de la cour, avant les travaux de 1902.

quart de cercle »[1], et un devis des archives municipales du 9 novembre 1722 signale également cette disposition.

Le même devis nous apprend, en outre, la reconstruction totale de l'escalier : « Le grand escalier de pierre qui monte de la cour du Palais à la salle des Procureurs, dont le plan est en circonférence et quart de cercle..., lequel est tout ruiné. Et qu'il est nécessaire de le réédifier dans son entier. »

C'est bien ce dernier escalier pyramidal que représentent les gravures du XVIII[e] siècle, et non, confusion regrettable, l'escalier primitif !

1. Farin, *Histoire de la ville de Rouen.*

Mais alors même qu'il eût été possible d'admettre, entre l'escalier primitif et celui du xviiie siècle, une identité parfaite, n'était-il pas délicat d'en entreprendre la reconstitution? Et les raisons historiques un instant écartées, n'y avait-il pas des raisons d'un ordre plus spécial pour militer là-contre ?

Cet escalier d'angle du xviiie siècle était incontestablement lourd et d'une conception plutôt discutable. Rétabli à notre époque, il n'avait plus l'avantage d'être, du moins en partie, balancé par cette tourelle dont nous avons parlé, et qui, avant les transformations malheureuses du début du xixe siècle, s'élevait à l'angle opposé de la cour; il n'avait plus l'avantage d'être — ainsi que le mur crénelé, hors de proportions lui-même — délicieusement accompagné de ces échoppes, ouvroirs et « seules » de la rue aux Juifs, constructions pittoresques qui le dissimulaient en partie, le diminuaient, lui donnaient une autre physionomie et, pour ainsi dire, d'autres proportions.

D'ailleurs, ce mur crénelé, édifié après coup[1] et répondant jadis à d'impérieuses nécessités, quelles raisons d'être pouvait-il bien avoir aujourd'hui? Et à quoi bon masquer d'un inutile rideau de pierres une merveille d'architecture ?

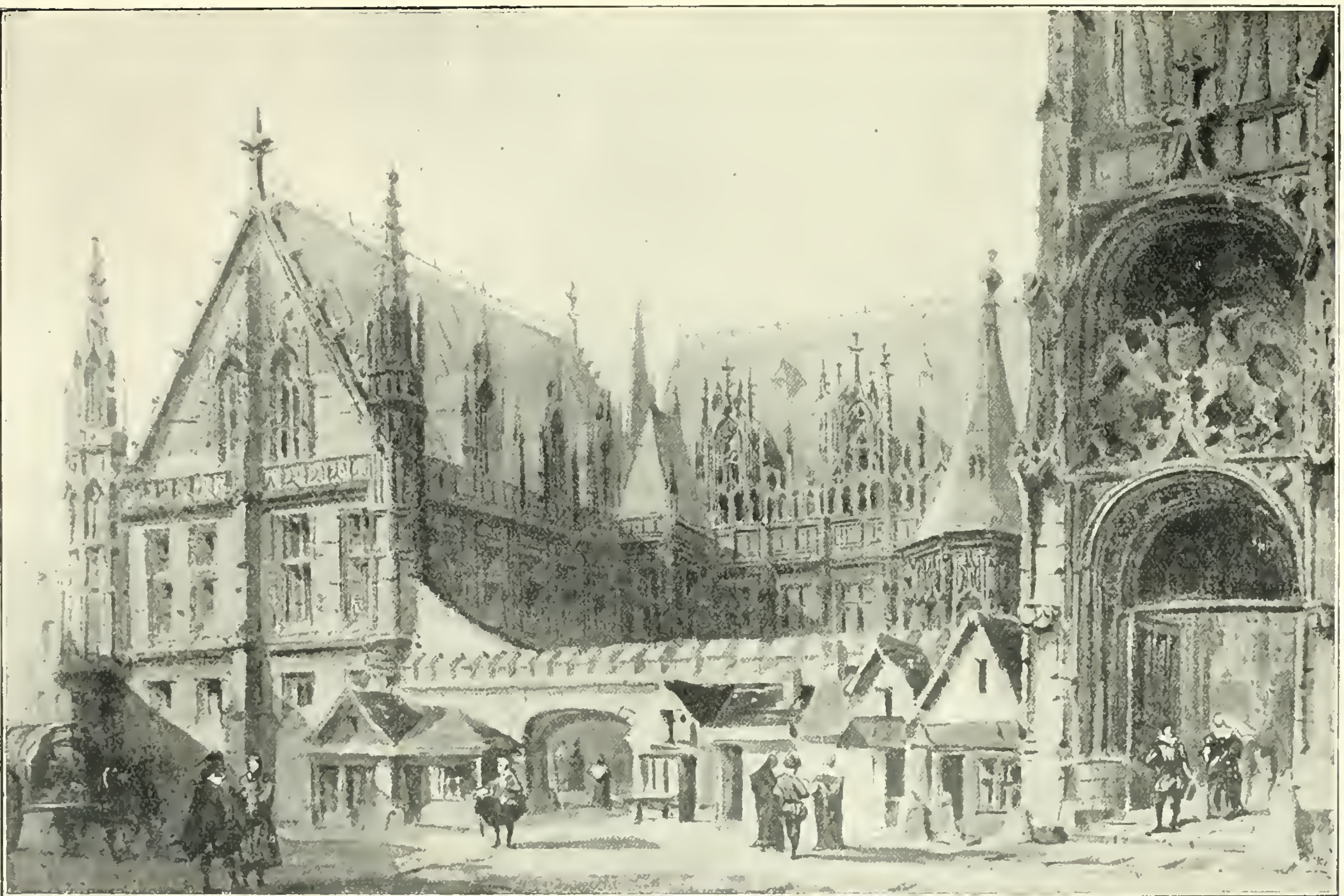
On répond : Pour rendre à l'édifice son aspect primitif.

Mais quelle unité, quel ancien ensemble veut-on rétablir?

Si cette façon, souvent regrettable, en tout cas bien moderne, de comprendre la restauration des monuments anciens, peut quelquefois s'expliquer et se soutenir, en l'occurrence elle n'est pas sans surprendre. Toutes ces constructions, qui composaient le Palais du Parlement de Normandie, la salle des Procureurs, la salle de l'Échiquier, le mur crénelé, ont été conçues et édifiées les unes après les autres, parties par parties, et, bien qu'à des dates assez rapprochées, uniquement en vue de nécessités nouvelles et franchement en harmonie avec leur destination.

Mais il n'y eut jamais de conception d'ensemble absolument complète! L'esprit de la composition, si caractéristique pour chacune des différentes ailes du Palais, la façon dont elles se rattachent et s'accrochent ensemble[2], leur histoire enfin, tout s'accorde à le prouver.

1. Georges Dubosc, *Revue de la Normandie*, octobre 1902.
2. Voir la reproduction que nous publions de l'état de la cour avant les travaux, p. 401.

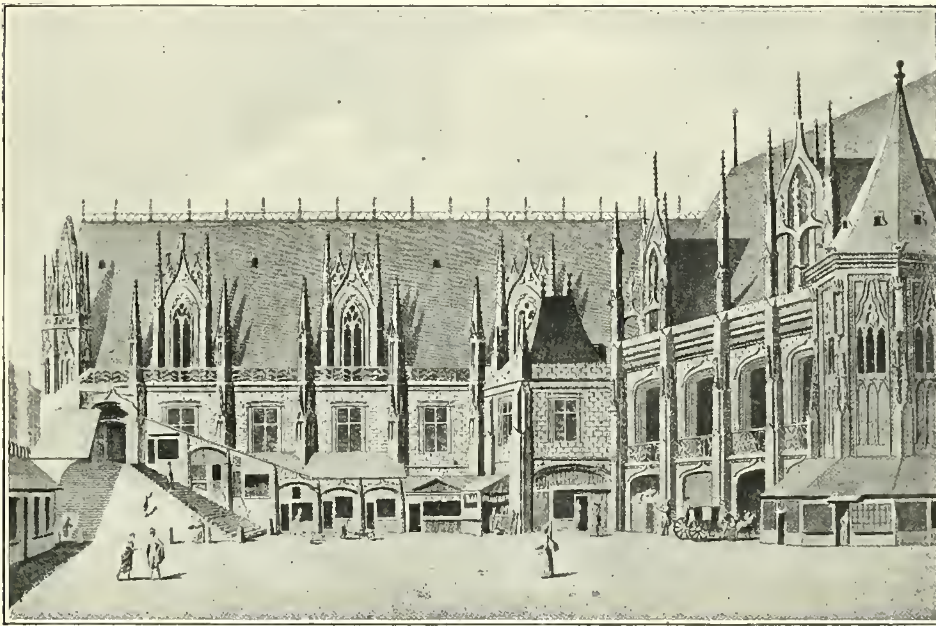


MANSSON. — LE PALAIS DE JUSTICE, ÉTAT ANCIEN.

Aquarelle (collection de M. Paul Baudry).

Ainsi, de même que tout à l'heure les arguments historiques, les raisons d'esthétique générale s'élèvent contre les conclusions de l'architecte.

Il faut lui rendre cette justice, cependant, qu'il n'a touché à aucune des parties anciennes de l'édifice : les travaux entrepris sur son initiative n'intéressent que des morceaux détruits ou inventés en 1830. Les admi-



LE PALAIS DE JUSTICE EN 1791.
Gravure extraite des *Antiquités nationales*, de Millin[1].

rateurs des vieux monuments n'ont donc pas à s'alarmer outre mesure. Le seul regret que l'on puisse manifester — et il a son importance, — c'est qu'on ait tant dépensé pour ces constructions inutiles, dont nous allons voir d'ici peu la disparition. « Alors que l'argent manque si souvent pour les mesures de conservation les plus urgentes, disait-on dans l'article du *Bulletin de l'Art* que nous avons cité, il apparaît d'autant plus fâcheux de le dépenser à des adjonctions également discutables dans leur nécessité, leur esprit et leur exécution. »

1. Communiquée par M. Pelay

Mais, dans le bilan de cette mésaventure, il nous reste heureusement quelques fiches de consolation.

La science y a gagné quelque chose, puisque, grâce aux polémiques et aux controverses, on a pu établir d'une manière à peu près définitive l'histoire du Palais de Justice de Rouen, et que de nombreux documents, épars chez les collectionneurs, ont été étudiés et publiés ; en outre, la population rouennaise, menacée dans un de ses trésors, a trouvé là une occasion éclatante d'affirmer le grand souci qu'elle a de la beauté de sa ville et du respect de ses vieux monuments : après l'affaire de la rue Saint-Romain — heureusement terminée elle aussi — cette constatation n'était pas inutile.

Enfin, si nul ne songe à mettre en doute la conscience avec laquelle l'architecte chargé des travaux a suivi les documents dont il disposait, tout le monde est maintenant édifié sur le danger qu'il y a de vouloir rétablir un monument ancien dans son état primitif, en s'appuyant sur une démonstration qui n'est rien moins que décisive.

Ed. DELABARRE



BIBLIOGRAPHIE

Histoire de la musique, par Albert SOUBIES. **États scandinaves. XIXe siècle. Norvège.** — Paris, librairie des Bibliophiles, 1903, in-16.

La jolie collection, dans laquelle M. Albert Soubies passe en revue l'histoire de la musique dans tous les pays d'Europe, s'enrichit d'un nouveau volume consacré à la Suède et à la Norvège. Waldemare Thrane et Carl Arnold, Reissiger et Lindeman, Halfdan Kjérulf et Rikard Nordraak, ont été les prédécesseurs des deux grands maîtres actuels, Svendsen et Grieg, et M. Soubies les passe en revue successivement, ainsi que les virtuoses norvégiens les plus célèbres du XIXe siècle.

Une petite réclamation pour terminer : à la fin de ces précieux opuscules, M. Soubies ne pourrait-il pas dresser sommairement une liste de ses références? Il donnerait ainsi satisfaction à nombre de musicographes, désireux de se reporter pour leurs travaux aux documents utilisés par l'auteur, documents souvent épars et de recherche difficile.

A. M.

Anatomie artistique des animaux, par Édouard CUYER. — Paris, J.-B. Baillère et fils, 1903, in-8°.

Depuis neuf ans déjà qu'il supplée M. Mathias Duval dans son cours d'anatomie plastique, à l'École des Beaux-Arts, M. Édouard Cuyer a coutume de compléter les études d'anatomie humaine par quelques leçons sur l'anatomie des animaux.

Sur l'utilité, disons même la nécessité des études d'anatomie plastique, il n'est personne qui ne soit aujourd'hui renseigné, et MM. Mathias Duval et Ed. Cuyer, précisément, se sont chargés de convaincre les derniers irréductibles par leur *Histoire de l'anatomie plastique*, publiée dans la Bibliothèque de l'Enseignement des beaux-arts. Or, ce qui est vrai pour l'étude de l'homme l'est aussi pour l'étude de l'animal : chacun sait par quels travaux d'une précision scrupuleuse Barye préparait ses œuvres, et comment la photographie instantanée a permis à Meissonier et à MM. Detaille et Aimé Morot de peindre, avec l'exactitude la plus rigoureuse, les diverses positions d'un cheval au galop.

M. Cuyer, fort de toutes ces bonnes raisons et encouragé par l'accueil fait à son cours, examine donc les animaux que l'artiste peut avoir à représenter le plus fréquemment, et indique quelles particularités présentent leur ostéologie et leur myologie. Il a écrit ainsi un *Manuel* excellent que tous les artistes consciencieux devront avoir dans leur bibliothèque.

R. G.

Hippolyte Flandrin, sa vie et son œuvre, par Louis Flandrin. — Avec une lettre-préface de Ferdinand Brunetière, de l'Académie française. — Paris, H. Laurens, 1902, in-8°.

« Il s'est contenté de ne se laisser détourner de sa voie par aucune tentation de la mode, et de traiter son art comme une religion. »

Appliqués au peintre de Saint-Germain-des-Prés et de Saint-Vincent-de-Paul, ces mots de M. Brunetière peuvent être pris comme le résumé du livre qui lui est aujourd'hui consacré : car, pour rendre à l'artiste mort depuis trente-huit ans cet hommage bien légitime, M. Louis Flandrin n'a eu qu'à le suivre à travers sa vie, ce qui revient à dire, à travers son œuvre. Il était bien placé pour le faire, puisque, neveu du maître, il put recueillir les documents les plus exacts tant dans ses lettres et carnets de notes que dans les récits de Paul Flandrin ; et, tous ceux qui connaissent l'étroite communion de cœur et d'idées dans laquelle vécurent les deux frères, Paul et Hippolyte, apprécieront à sa valeur cette dernière source de renseignements.

La « biographie familiale » de M. Louis Flandrin est donc un peu celle des deux frères : il ne pouvait guère en être autrement. A dire vrai, on n'y trouve rien de ce qui fait aujourd'hui une renommée d'artiste : tout est loin de nous, le choix des sujets, la manière de les rendre, le calme de la vie menée à l'écart. Mais, ce qu'il fallait dire et ce qu'il était terriblement malaisé d'exprimer, c'était la simplicité même de cette noble existence, si remplie, si féconde : pour une semblable tâche, il fallait le soin pieux d'un fils, et M. Louis Flandrin a bien raison d'appeler son livre « un hommage quasi-filial ».

Recherches sur Bertrand Andrieu, de Bordeaux, graveur en médailles, 1761-1822, par A. Evrard de Fayolle. Préface de Fernand Mazerolle. — Paris, Vve R. Serrure, 1902, gr. in-8°.

La renaisssance de la gravure en médailles, à la fin du XIXe siècle, n'aura pas eu que des conséquences tout actuelles : elle aura aussi orienté les recherches des érudits vers les précurseurs des Chaplain et des Roty, précurseurs dont la vie est d'ordinaire infiniment moins connue que l'œuvre.

M. Evrard de Fayolle leur a montré le chemin et l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres a reconnu tout l'intérêt de son travail en lui décernant une de ses récompenses les plus recherchées, le prix Lagrange.

Bertrand Andrieu, c'est le graveur de l'épopée napoléonienne, le graveur préféré des souverains, en même temps que le graveur populaire. Son œuvre, qui compte près de deux cents numéros, va du *Siège de la Bastille* à la *Naissance du duc de Bordeaux*, et si les sujets ne lui manquèrent pas, il faut reconnaître qu'il les sut rendre avec une clarté et en même temps une délicatesse vraiment remarquables.

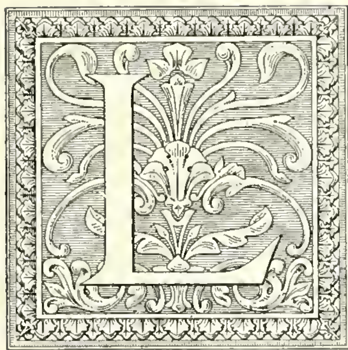
L'ouvrage de M. Evrard de Fayolle n'est pas seulement une biographie très documentée : elle intéressera aussi les collectionneurs, par le catalogue descriptif de l'œuvre du graveur et la reproduction de ses médailles les plus intéressantes. E. D.

Le gérant : H. Denis

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

L'ART MUSULMAN

A PROPOS DE L'EXPOSITION DU PAVILLON DE MARSAN



'Union centrale des Arts décoratifs a organisé, dans la partie dès maintenant terminée de son musée du pavillon de Marsan, une exposition d'art musulman. Ce n'est pas la première qui ait lieu à Paris, et déjà, en 1893, le palais de l'Industrie en avait abrité une ; mais le choix des objets, ainsi que l'aménagement général, avait été alors quelque peu hâtif, et il semblait que les marchands plus que les amateurs y eussent contribué; cette fois, au contraire, dans ces belles salles si claires, de si justes proportions et si harmonieuses de tons, seules les œuvres d'art ont été admises et l'ensemble est véritablement admirable, grâce au zèle généreux avec lequel les collectionneurs ont ouvert leurs vitrines aux organisateurs. Pas une collection de Paris ne leur est demeurée fermée; quelques-unes leur ont même été prêtées tout entières, tandis que des pièces infiniment précieuses étaient envoyées de l'étranger; et comme le musée des Arts décoratifs a tenu à honneur de sortir des caisses, où les lenteurs administratives les contraignent à dormir, ses séries orientales, dont quelques amateurs seuls connaissaient la richesse, — tapis, cuivres incrustés, verreries, faïences, ivoires, reliures, manuscrits, armes et miniatures, — une réunion unique a été formée, où l'artiste peut venir chercher des formes et des couleurs nouvelles, où le savant peut tenter de démêler les diverses écoles, leurs origines, leurs procédés spéciaux et leur développement,

où le profane enfin peut trouver, pourvu qu'il ait l'œil sensible aux belles choses, des sensations d'art merveilleuses et, pour beaucoup, inoubliables.

Ce que l'on sait des origines de l'art musulman est bien imprécis. Il est évident que les conquérants fanatiques venus de l'Arabie n'avaient point d'art qui leur fût personnel, qu'ils n'en apportèrent point aux peuples à qui ils imposèrent leur foi et que ce fut au contraire l'art des régions soumises à leur autorité par la conquête qu'ils approprièrent d'abord aux besoins nouveaux de leur culte. Cet art n'était pas le même dans toutes les provinces où l'Islam s'établit ; pourtant, toutes ces provinces, ou à peu près, avaient fait partie jadis de l'empire romain, et l'art « grec oriental » s'y était installé, modifié seulement suivant les régions par des traditions nationales souvent très vivaces encore : c'est ainsi que, tandis que l'art byzantin prenait, à la cour des empereurs de Constantinople, son développement grandiose, en Égypte florissait l'art copte et en Perse l'art sassanide, manifestations originales les uns et les autres, quoique toujours rattachés, dans leur fond, à cet art grec oriental, dont l'influence si longtemps méconnue commence aujourd'hui seulement à apparaître. Le byzantin, le copte, aussi bien que le sassanide, contribuèrent ainsi à former le futur art musulman. Malheureusement les documents authentiques manquent pour nous faire toucher du doigt les premières transformations que l'Islam leur imposa, et c'est pourquoi certaines pièces archaïques de poterie récemment exhumées, que l'exposition musulmane nous montre pour la première fois, et dont quelques-unes remonteraient au xe ou au xiie siècle, sont pour nous si intéressantes.

Ces céramiques proviennent de trois centres de fouilles principaux. Les unes ont été trouvées en Perse, dans les ruines de Rhagès ; les autres, dans les immenses collines de décombres qui entourent Le Caire, sur l'emplacement de Fostât particulièrement, au sud de la ville moderne ; d'autres enfin proviennent — ou plutôt semblent provenir, car nous n'avons sur ce point que des on-dit — de Rakka, sur l'Euphrate, trois villes qui ont été détruites aux environs du xiiie siècle. Certes, la plupart des pièces qui nous sont parvenues de ces fabriques sont en singulièrement triste état : à peine quelques-unes sont intactes, et de beaucoup nous n'avons guère que des débris ; mais ce qui en reste nous montre, sous les intenses irisations d'or et d'argent dont un séjour prolongé dans la terre les a cou-

vertes, un art admirablement puissant et varié. Alors que les fragments découverts à Rhagès sont généralement décorés de figures, un peu grossières d'ailleurs, quoique de grand caractère, les vases que nous avons de Rakka comportent surtout des ornements empruntés à l'écriture coufique, d'une stylisation ingénieuse toujours et grandiose parfois, comme dans un vase bleu à décor noir de la collection de Mme la comtesse de Béarn. Pour les morceaux du Vieux-Caire, le nombre des fragments en est si considérable et les caractères en sont si divers, qu'il est impossible sans doute d'y distinguer un style spécial ; il faut noter toutefois la présence, sur tant de pièces des trois centres de fabrication aujourd'hui connus, de ces reflets mordorés qui ont rendu célèbres quelques siècles plus tard les potiers hispano-moresques, héritiers de leurs procédés. Ces influences réciproques d'un atelier sur l'autre, sans compter la facilité du transport de tous ces objets, de dimension médiocre d'ordinaire, compliquent singulièrement ces questions d'origine, si embrouillées déjà par elles-mêmes. Pour le moment, un seul point paraît établi, c'est le fond grec-oriental sur lequel cet



GRANDE BOUTEILLE, FAIENCE A REFLETS.
PERSE, XVIe SIÈCLE.
(Collection Aynard.)

art musulman archaïque est édifié, et les rinceaux qui ornent toutes les céramiques de fouilles le prouvent évidemment : qu'ils soient seulement décoratifs ou dérivent des caractères coufiques fleuris, qu'ils proviennent du Caire ou de Rakka, c'est toujours le même rinceau dont l'art contemporain de Byzance, identique par son origine, offre tant d'exemples dans ses ivoires et dans ses manuscrits. Et cette influence est telle qu'elle se retrouve jusque dans l'art de la lointaine Espagne arabe ; certains coffrets d'ivoire, comme celui de Mme Chabrière-Arlès, fait à Cordoue en 355 de l'hégire (xe siècle), pourraient, tout comme la plaque de M. André ou d'autres, passer presque pour purement byzantins. C'est cette communauté d'origine, demeurée sensible dans le développement des diverses branches de l'art musulman qui en fait l'unité ; mais le caractère gréco-oriental primitif s'atténue naturellement à mesure que les arts locaux se forment et prennent une personnalité distincte, à mesure que se créent un art syrien, un art égyptien, un art persan, un art hispano-moresque.

L'art de la Syrie est un de ceux dont nous possédons les plus anciens monuments, dans ces pièces de céramique qui, disions-nous, peuvent dater du xe au xiie siècle ; quelques-uns sont postérieurs, comme le vase aux paons de Mme de Béarn, mais ils demeurent, par leur forme et leur décor, parmi les plus nobles spécimens de l'art musulman. Aussi bien, il semble que la Syrie, en y joignant la Mésopotamie, qui ne s'en peut guère séparer, ait été un des foyers d'art les plus raffinés du monde islamique. Dès le xiiie siècle, c'est Mossoul, sur l'Euphrate, qui produit des cuivres célèbres, incrustés d'argent ; sur ces bassins, sur ces buires, sur ces coffrets, ces chandeliers et ces vasques, les graveurs ont tracé de somptueux décors de rinceaux et d'animaux fantastiques, des scènes de chasses et des concerts, où, transformant des motifs communs à tout l'ancien art gréco-oriental, ils en font un art original. L'exposition du pavillon de Marsan est riche en pièces admirables de ces extraordinaires ouvriers, et plusieurs ont pour nous l'inappréciable avantage d'être datées, grâce au nom du sultan pour l'usage de qui elles ont été faites ; même l'ouvrier a parfois ajouté à ces indications déjà si précieuses sa propre signature et le nom de la ville où il travaillait. Si la petite aiguière de 1190, à M. Piet-Lataudrie, est quelque peu fruste encore, les grandes vasques du duc d'Arenberg (1239-1249) et de M. Doistau (1238-1240), l'écritoire de M. Koechlin (1245),



... ALBARELLO, SYRIE XII... SIÈCLE

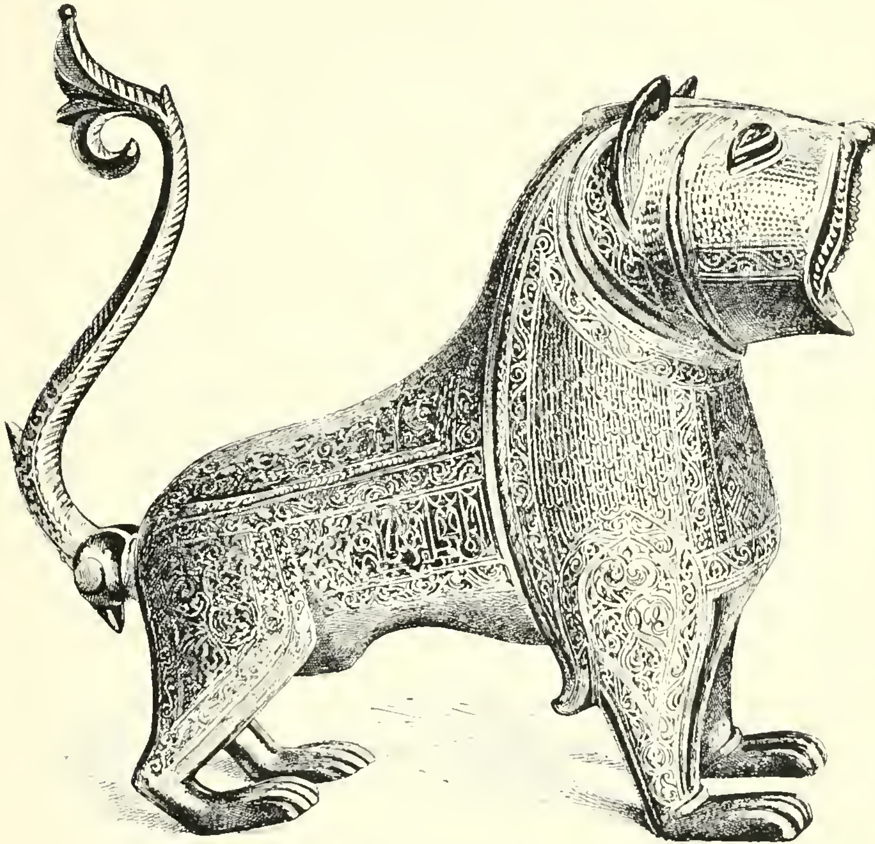
le coffret de M. Peytel (1253), sont des œuvres de la plus grande beauté et témoignent d'une civilisation singulièrement avancée. Il est bien curieux d'ailleurs que certaines de ces pièces, et notamment le grand chandelier du Musée des Arts décoratifs, soient décorées de sujets chrétiens, tels que la *Présentation au Temple* ou la *Cène*, qui, tirés sans doute de manuscrits byzantins, prouvent une fois de plus les influences réciproques de ces divers arts de la Méditerranée orientale.

Tandis que les graveurs de cuivre de Mossoul ou de Syrie continuaient, au xive et xve siècle, les traditions un peu affaiblies déjà du xiiie, les céramistes, eux, préparaient une renaissance, et la fin du xve siècle, probablement, est, avec le xvie, l'époque où apparurent ces somptueux revêtements et ces plats de Damas, la plus éclatante céramique assurément qui ait jamais été créée. Mais ici le décor n'a plus rien de byzantin ; son caractère, sa grammaire plutôt, a changé, et aux rinceaux, aux médaillons ornés d'animaux ou de personnages, conformes à un canon toujours le même et qui semblait imposé par une tradition peut-être dix fois séculaire, succède la décoration florale la plus libre et la plus élégante. Il faut voir certaines salles de bains de Damas, toutes revêtues de ces carreaux où de gigantesques bouquets de roses, d'œillets et de tulipes, semblent sortir de grands vases bleus, pour comprendre la transformation qui s'est accomplie et la richesse de cet art syrien ; le panneau exposé par M. Thibault, quelques autres aussi qui appartiennent au musée, en donnent d'ailleurs une idée, et surtout les grands plats d'un décor analogue, mais où sont peut-être plus sensibles encore les raffinements du dessin et les harmonies des couleurs. Au xvie siècle, cet art s'était répandu dans toute l'Anatolie : chacun connaît les faïences dites de Rhodes et les ensembles de carreaux qui ornent les mosquées de Constantinople et de Brousse ; sans doute, l'éclat en est magnifique encore, mais la fantaisie du dessin, si remarquable à Damas, commence à faire place à une stylisation assez pauvre, et malgré la splendeur des couleurs, où domine le rouge, inconnu en Syrie, la monotonie est évidente ; l'on a comme l'impression d'une décadence. Aussi bien en était-il de même pour les étoffes. La collection qui se trouve réunie au pavillon de Marsan est extraordinaire, formée surtout par MM. Kélékian, Bacri, Stora, Boy et par les séries du musée ; et si les séries tout à fait archaïques, avec leurs animaux affrontés et tout le décor gréco-oriental ordinaire,

sont à peu près absentes, rien de plus somptueux que ces brocards d'or décorés de rinceaux, que Damas fournit au moyen âge en modèle à tout l'Occident et qui n'ont d'égaux que certains tissus japonais, dont MM. Gillot et Gonse nous montraient jadis de rares et merveilleux spécimens. Comment leur comparer les velours de Scutari, charmants comme les faïences de Rhodes, mais d'un décor floral monotone et d'où la fantaisie et le style devaient promptement disparaître? Le décor floral, dans sa nouveauté, produisit des chefs-d'œuvre, quand, pour des causes demeurées inconnues et que l'invasion des Turcs ne suffit pas à expliquer tout à fait, l'observation de la plante se substitua brusquement en Syrie au vieux style traditionnel; mais la répétition banale fit son œuvre, la fadeur s'ensuivit et l'on tomba assez vite dans la plus misérable des « turqueries ».

L'art égyptien échappa à cette décadence, pour cette raison qu'il disparut à peu près vers le XVIe siècle, au milieu des effroyables discordes causées par les Mameluks; mais, en revanche, il ne connut pas la « renaissance florale », si l'on peut dire, dont la Syrie avait eu l'éclatante primeur : l'Égypte demeura toujours fidèle aux traditions de l'antique art gréco-oriental, peut-être même est-ce en Égypte que la branche musulmane de cet art porta les plus beaux fruits. Nous avons vu que, sous les Fatimites (XIe-XIIe siècle), la céramique égyptienne, dont le sous-sol du Caire a mis au jour tant de remarquables fragments, avait été la rivale de celle de la Syrie; pour les cuivres, ce sont aussi, mais un peu plus tard, vers le XIVe siècle seulement, les mêmes traditions qu'à Mossoul, apportées sans doute par des graveurs syriens qui fuyaient les invasions mongoles; pourtant la recherche d'une élégance plus molle est sensible, et il faut arriver aux verreries (voir celles de M. le marquis de Vogüé, de Mme Ed. André), à ces vases, à ces lampes émaillées dont les émirs aimaient à orner les mosquées qu'ils construisaient en si grand nombre, pour trouver une véritable originalité, si toutefois cette fabrication n'est pas, comme on l'a dit, elle aussi d'origine syrienne. Mais ce qui est proprement égyptien, c'est l'art du bois, celui de la ferronnerie et la mosaïque. Les grandes portes en fer repoussé, avec leurs marteaux ouvragés, encore en place dans plusieurs mosquées du Caire, les mimbars ou chaires à prêcher en bois incrusté d'ivoire, les mirhabs, sortes de niches creusées dans les sanctuaires et revêtues des marbres les plus

précieux, tout cela n'a d'égal en aucune autre partie du monde musulman; mais c'est le décor partout traditionnel, à rinceaux, refouillés d'ailleurs avec un art infini, qui l'emporte toujours, plus proche même que tout autre



AQUAMANILE EN BRONZE GRAVÉ. ESPAGNE, Xe-XIe SIÈCLE.
(Collection de Mme E. Stern.)

de la pure tradition byzantine. Malheureusement, cet art, essentiellement architectural et en conséquence peu transportable, n'est représenté au pavillon de Marsan que par quelques fragments, excellents certes en eux-mêmes, mais qui ne sauraient donner une idée des ensembles admirables encore subsistants au Caire.

L'art musulman d'Espagne, lui aussi, n'a pas échappé aux influences gréco-orientales, et les coffrets d'ivoire de Mme Chabrière-Arlès et de

Mme de Béarn (x^{e}-xiiie siècle) en sont tout imprégnés, comme l'aquamanile de Mme E. Stern. Mais il ne paraît pas que ces traditions, dans des pays si éloignés de leur centre d'origine, se soient maintenues longtemps, et véritablement on n'en trouve plus rien dans les célèbres céramiques hispano-moresques. Les vitrines qu'en ont formé les barons Alphonse et Edmond de Rothschild, MM. Personnaz et Bardac, sont de toute beauté, et l'on pourrait reproduire à leur propos toute la littérature descriptive qu'ont provoquée les émaux riches et sobres, le noble décor de ces faïences à reflets, sitôt qu'elles eurent gagné la faveur des amateurs du siècle dernier; seulement cette littérature n'a guère augmenté nos connaissances sur les fabriques qui les ont produites et sur les dates où elles furent exécutées, à Valence et Malaga sans doute, vers le xive et le xve siècles. Toutefois, ce que cette exposition met en pleine lumière, c'est l'affinité qui existe entre les procédés techniques de ces céramistes et ceux des potiers de Syrie ou d'Égypte : aux bords de l'Euphrate et du Nil, le reflet mordoré de la faïence était connu bien longtemps avant de l'être en Espagne; c'est du bassin oriental de la Méditerranée que ce procédé fut importé chez les Maures, et ceux-ci ne firent que l'approprier à un décor de leur façon, dont quelques palmettes seules rappellent parfois l'origine orientale, au milieu des motifs héraldiques et naturalistes habituels à notre moyen âge.

Avec l'art persan, nous rentrons dans le pur Orient, mais dans un Orient un peu différent pourtant de celui que nous avons vu jusqu'ici. Sans doute, les rinceaux, les arabesques et toute la stylisation que l'art sassanide avait empruntée au grec oriental se retrouve dans la Perse musulmane, mais avec un élément particulier : le rite auquel les Persans appartenaient ne leur interdisait point en effet la représentation des personnages animés; aussi les figures humaines et les animaux jouent-ils un rôle considérable dans le décor, tandis qu'en Syrie ou en Égypte ils n'y apparaissent guère que dans les médaillons des cuivres ou sur certaines verreries. Non point, en vérité, que la Perse ait connu une peinture ou une sculpture à la façon dont nous l'entendons en Occident; mais il est peu d'objets où la représentation humaine ou animale n'intervienne, et souvent avec un singulier bonheur. L'exposition ne renferme aucun de ces grands vases mordorés, ornés de figures, remontant au xiie ou au xiiie siècle, comme

celui que le Louvre acquérait récemment, mais quelques fragments provenant de Rhagès sont de bons échantillons de ce style, et surtout la série des carreaux émaillés en forme d'étoiles où, à côté de personnages un peu gauches encore, des animaux, bouquetins, canards et oiseaux, montrent



PLAT, FAÏENCE HISPANO-MORESQUE, XVe SIÈCLE.
(Collection S. Bardac.)

une observation très aigüe de la nature. Les deux écoles, l'une traditionnelle et purement ornementale, l'autre à figures, se partagent toute la céramique persane, et, si même l'on ne tient pas compte des influences chinoises, si marquées au XVIe siècle dans une série de pièces très curieuses et d'un bel effet décoratif, elles se fondent dans les exquises faïences bleues et or à reflets, dont la bouteille de M. Aynard est un des types les plus accomplis.

Et l'on en peut dire autant des deux autres arts où les Persans ont excellé : l'illustration des manuscrits et les tapis : dans l'un et l'autre, c'est une fusion harmonieuse de l'arabesque et de la palmette traditionnelles, avec les figures observées sur le vif. Pour les miniatures, on connaît la délicatesse et la fantaisie charmante de ces scènes, où les héros de l'histoire et de la poésie persanes apparaissent dans l'intimité de leur vie quotidienne, dans des chasses ou des cérémonies de cour ; et si les Hindous, élèves des Persans, ont parfois dessiné les visages avec un soin plus curieux, dans l'ingéniosité du groupement et dans l'harmonie des couleurs les plus vives les Persans sont véritablement des maîtres, tout comme ils le sont dans ces compositions bleu et or qui entourent les marges des Corans (tels ceux de MM. le baron Ed. de Rothschild, Jeuniette, Vever et Homberg). Quant aux tapis, nul ne saurait douter, après cette exposition surtout, que jamais main humaine n'en a dessiné de plus somptueux que ceux des Persans. Il en est, d'autres parties du monde musulman, qui sont assurément riches et bien composés, mais rien ne vaut ceux de la Perse, où les animaux les plus spirituellement interprétés courent ou luttent au milieu des rinceaux : les tapis de MM. Maciet, Sarre, Aynard, Peytel, de Mme de Béarn, sont des chefs-d'œuvre insurpassés, comme ceux de MM. de Rothschild et de Mme André, en arabesques seulement, et il faudrait la plume d'un Gautier ou d'un Saint-Victor pour en décrire les merveilles. Bornons-nous à noter les influences chinoises que l'on y retrouve encore, le *tchi*, ou stylisation du nuage, qui, chose étrange, apparaît aussi sur la plupart des faïences de l'Anatolie, l'oiseau de Fô, et bien d'autres détails de style évidemment chinois, qui s'harmonisent ingénieusement avec la palmette byzantine et avec les animaux, et donnent à l'art de la Perse sa physionomie un peu à part dans le reste de l'art musulman.

Cette exposition du pavillon de Marsan offre, on le voit, aux historiens, maints sujets d'études, et nous voulons croire qu'ils profiteront de la réunion momentanée de ce millier d'objets, pour les comparer et essayer de préciser les notions singulièrement vagues que nous possédons sur l'art musulman ; mais les artistes, eux aussi, pourront tirer parti de l'occasion qui s'offre, et si nous ne leur demandons pas, certes, d'imiter l'art musulman, comme les Vénitiens le firent jadis, quand ils copièrent les cuivres, les verreries ou les brocards importés d'Orient, ils pourront

s'en inspirer et y puiser d'utiles leçons. Ces dernières années, parmi les décorateurs, la mode s'est répandue des arabesques, et les murs, les meubles et les étoffes s'en sont bientôt couverts; seulement, il semble, à voir le grêle et la vulgarité de ces linéaments, que leurs auteurs ignorent plusieurs des conditions essentielles de cet art : qu'ils se



PETITE LAMPE DE MOSQUÉE,
FAÏENCE BLANCHE, A INSCRIPTION BLEUE.
(Collection Homberg.)

mettent à l'école des Orientaux, et peut-être, grâce à eux, leur dessin atteindra-t-il ce *style* auquel jusqu'ici ils tendent en vain. De même pour le décor floral : ce sont les Japonais qui l'emportent pour le moment, avec leurs copies à peine interprétées de la nature — et Dieu nous garde de dire du mal du Japon! — mais c'est aux céramistes ou aux tisseurs de Damas que devront s'adresser aujourd'hui ceux qui voudraient savoir ce qu'une ingénieuse stylisation peut ajouter de noblesse dans le décor à la grâce de

la fleur naturelle ; or c'est un secret, nous l'espérons bien, que plusieurs artistes cherchent à découvrir. Et surtout l'Orient leur apprendra, en ce temps de décoloration et de grisaille à outrance sous prétexte de distinction, la beauté des tons francs et vifs harmonieusement accolés ; pour s'en rendre compte, il leur suffira de jeter un coup d'œil, par un jour de soleil, sur les salles du pavillon de Marsan : tout y est éclatant, joyeux et somptueux à la fois, et pourtant rien n'y est criard. Si quelques-uns de nos artistes veulent bien prendre la peine de faire le voyage du Louvre et entendre le langage que leur tiennent si clairement ces tapis, ces verreries, ces broderies, ces céramiques et ces cuivres, l'Union centrale des Arts décoratifs nous aura rendu un nouveau service, — sans compter le plaisir qu'elle aura fait au simple grand public, en lui montrant réunis pendant plusieurs semaines tant de types admirables ou charmants d'un art qu'il a d'ordinaire si peu d'occasions de rencontrer sur son passage.

Raymond KŒCHLIN



L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE VENISE



L'EXPOSITION est merveilleusement installée dans le Jardin public.

Un spacieux vestibule conduit dans la haute rotonde d'où on arrive à la salle centrale, qui a l'air d'un salon d'apparat dans lequel on aurait disposé çà et là quelques belles œuvres d'art.

La tribune internationale de peinture est en face. A gauche, les autres salles internationales. A droite, les salles italiennes et les salons de la presse, récemment ouverts, pour lesquels on a cherché de nouvelles formules, sans subir servilement le joug de l'« art nouveau » : la première pièce, vestibule d'une blancheur élégante, offre seule un léger excès d'enroulements dans quelques lignes de la décoration murale, qui veulent représenter les méandres des lagunes; la salle de réception qui suit est d'une distinction charmante dans les lignes et les couleurs fondues des tentures et du plafond surélevé. La grande salle de lecture a plus de gravité et d'ampleur; son immense table, en marbre vert, est un superbe morceau, d'un goût très sobre. Enfin, dans le fumoir, les murs de marbre gris se prolongent en une voûte couverte d'une mosaïque d'or. Mais ce n'est pas tout. On a voulu, pour les salles consacrées aux diverses régions de l'Italie, — Latium, Toscane, Vénétie, Émilie, Lombardie, Piémont, Italie méridionale, — une décoration qui fût conforme à l'esprit de chacun de ces éléments de la grande unité italienne. Le résultat est admirable; chaque salle constitue une œuvre d'art, cohérente, harmonieuse. L'Émilie et la Lombardie se disputent la palme de l'élégance somptueuse et discrète.

Vingt pays ont envoyé des œuvres d'art. La qualité laisse très rarement à désirer, même parmi les envois des invités, qui sont des « hors concours ». On a blâmé la cruauté du jury, mais il avait reçu des instructions qui lui recommandaient une « sévérité absolue, non relative ». A-t-il été d'une sévérité « absolue »? Il s'en défend. Toutefois, rien ne pouvait empêcher que quelques ouvrages refusés fussent supérieurs à certains envois d'invités. De là des réclamations, et la présidence crut bon de « repêcher » une quarantaine d'ouvrages qu'elle mit dans une salle spéciale. Cela n'a pas beaucoup changé le niveau moyen de l'exposition, et, par là, bien des désespoirs ont été apaisés.

Quelques chiffres d'ensemble, d'abord. L'exposition renferme un millier d'œuvres d'art. L'Italie a fourni 350 exposants; l'Angleterre, 30; l'Allemagne, 29; la France, 28; la Belgique, 14; les États-Unis, 10; la Suisse, 6; la Hollande, l'Espagne, le Danemark, la Suède, 5; l'Autriche, la Russie, la Grèce, la Turquie, l'Arménie, le Canada, n'ont que des représentants isolés.

Avec la plupart de ces chiffres, les tendances nationales sont difficiles à dégager.

Voici, par exemple, M. Chahine, l'aquafortiste bien connu chez nous, qui expose ici, comme Arménien, des scènes purement parisiennes; plus loin, une *Ève* tendant hardiment la pomme, statuette d'un Roumain, M. Storck, nous renseigne peu sur l'âme roumaine, et ainsi de suite. L'Amérique latine est représentée par *l'Heure du repas* des ouvriers romains, tableau agréable d'un Italien, M. Collivadino, né là-bas par hasard et établi à Rome. Parmi les Suisses, un seul, M. Zorn, bon portraitiste, habite son pays natal.

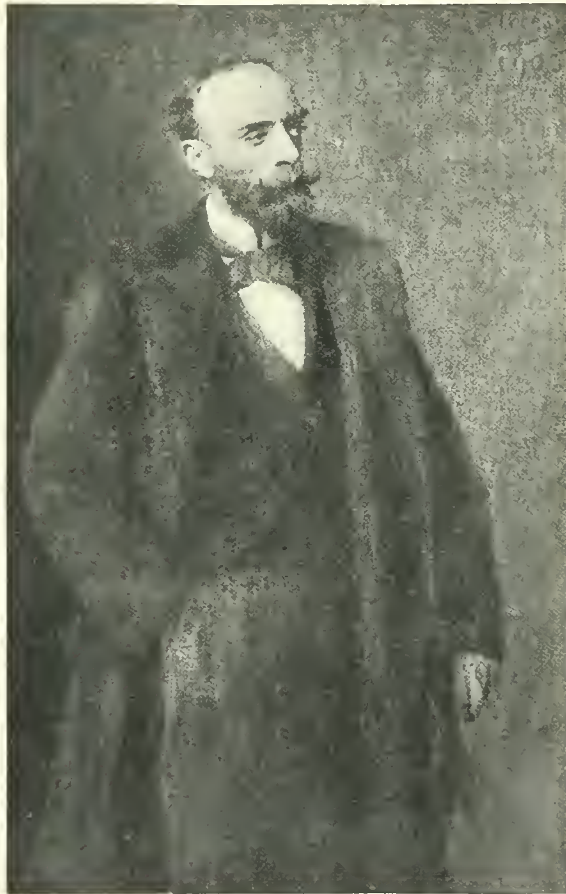
La Russie cherche un réalisme sans grossièreté, s'il faut en juger par les portraits sculptés, très remarquables, quoique restés un peu à l'état d'ébauche, du prince Paul Troubetskoï et de Mme Ries.

Un portrait d'homme, assez solide, est censé représenter les États-Unis, étant l'œuvre de M. Sargent, Américain né à Florence et domicilié à Londres. Quant à M. Pennel, de Philadelphie, qui habite aussi Londres, il envoie de remarquables eaux-fortes, mais ce sont des vues de Venise et de Tolède, celles-ci très espagnoles : décidément, l'art devient international.

Voici pourtant l'Espagne des danseuses et des picadors. M. Zuloaga a

certainement vu ces types, mais à travers les lunettes de Goya. Il a déjà, tout jeune, des procédés de vieux routier ; c'est habile et hardi déjà trop !

M. de la Gandara, l'un des peintres attitrés de l'aristocratie parisienne, est très peu Espagnol, malgré son origine. Il sait faire valoir ses modèles par l'élégance des poses, par le crépitement des étoffes de soie aux grands plis savamment chiffonnés. Cela donne l'illusion de l'art.



MILESI. — RICCARDO SALVATICO.

Quel contraste avec le Danois, M. Kroyer, dont le *Portrait du Dr Schandorph*, un des plus remarquables de l'exposition, est d'une facture si loyale et si saine !

La jeune Belgique, plus inquiète, cherche la vibration. Dans *un Jardin flamand*, M. E. Claus répand des flots de soleil sur un jeune couple agenouillé près d'un tas de pommes. Un peu trop de touches multicolores... Mais cela chante, les corps sont dans l'air : ne gâtons pas notre plaisir par des scrupules.

Vieux pignons, vieilles grilles, reflets puissants par grandes masses dans l'eau, dessin ferme, valeurs franches, fortes oppositions sans dureté, tel est le signalement de M. Baertsoen, aquafortiste belge de la vieille roche.

Sept ou huit sculpteurs belges ont envoyé de bons ou même de très bons morceaux : MM. Paul Du Bois, Van der Stappen, V. Rousseau, Charlier, surtout MM. Jules van Biesbroeck, Pierre Braecke. Nous ne pouvons

qu'énumérer des noms, faute de place, en citant seulement une statuette de *Déchargeur*, qui est un des meilleurs et des plus souples ouvrages du maître Constantin Meunier.

Les Allemands nous offrent plusieurs couches d'art successives. Faber du Faur (mort à Munich en 1901) imita d'abord Delacroix. Il avait trouvé sa voie en 1870 en traduisant, d'une façon émue, la tristesse des heures qui suivent les batailles, alors que les chevaux errent sans maîtres sous le ciel assombri.

Parallèlement dans le temps, voici le célèbre portraitiste M. Lenbach, qui n'est jamais mieux lui-même que quand il laisse son œuvre à mi-chemin, avec le premier dessin encore visible : témoin les portraits de Louis de Bavière, de Bismarck, de Léon XIII.

Puis vient ce qui fut le « nouveau jeu ». M. Kuehl nous conduit dans la boutique un peu froidement éclairée d'un *Tourneur*. M. Max Liebermann, avec un *Samson et Dalila* « moderne », s'il a voulu montrer qu'il pouvait être vulgaire, a réussi. Le *Bon Samaritain* de M. Uhde, sorte de pasteur en chapeau noir, amène devant la porte d'une auberge un pauvre diable affalé sur un petit âne. Peu de solidité, mais de l'émotion et une certaine harmonie brumeuse.

Nouvelle étape : la vibrante *Laitière hollandaise* de M. H. Von Bartels ne laisse pas que d'être avenante, à condition qu'on la regarde d'un peu loin.

M. Th. von Gosen a campé une statuette de violoniste en costume du XVIIIe siècle, qui vaut par une curieuse recherche de vérité.

L'Angleterre n'a envoyé, comme compositions à citer, qu'une *Étable* de M. G. Smith, qui pourrait être un bon élève de M. Roll, et la *Presse du cidre*, de M. Brangwin. Mais elle est toujours riche en portraits. Une *Madone* — lisez : un portrait de femme — et un *Portrait du Dr Baldwin* sont de bons Herkomer ; et le portrait d'une robe de satin vue de dos, par M. Mac-Even, serait une œuvre hors ligne, si le reste valait la robe.

Gracieuse et séductrice ; rose et argent, par M. Whistler ; lisez : portrait de femme en pied, trop sommaire, terne, avec des yeux très caractérisés et, dans les lèvres, quelque chose comme la vie mourante d'une fleur rouge pâle.

Phryné la superbe qui construit les temples est une petite étude d'une



FRANCESCO GIOLI. — VITA.

Cliché Alinari, Florence.

petite femme debout, aux jambes quelconques, mais dont le jeune torse et la jeune poitrine sont modelés exquisément par des nuances de valeurs presque insensibles. Du bon Whistler.

Enfin, *Grenat et or, le petit cardinal*, est un délicieux enfant en buste qui rappelle à la fois Degas et les Primitifs italiens. De vrai grand art.

Parmi plusieurs bons paysages anglais, le plus original est *l'Aube sur le Lavington*, par M. La Thangue : de hautes herbes, deux vaches lointaines, un enfant qui joue du flageolet, tout cela fouetté de rayons d'or qui donnent une vive impression de nature.

Le temps presse, il faut courir ; sacrifions, par courtoisie internationale, la France, qui, en dépit de trop nombreuses abstentions, est, en somme, très honorablement représentée par les compositions de MM. Cottet, Henry Martin, Simon, La Touche ; les portraits de MM. Eugène Carrière, Jacques Blanche, Besnard, Roll, Carolus Duran, Dagnan-Bouveret ; les paysages de MM. Pissarro, Raffaëlli, Monet ; les plaquettes de M. Yencesse, les sculptures de M. Rodin : et arrivons enfin à l'Italie, en sacrifiant aussi les artistes morts, Serra, Vannutelli, Muzzioli, peintres ; Morelli et Giganti, aquarellistes ; Ammendola, sculpteur, afin de pouvoir parler de la jeune école, vraiment brillante.

Le portrait lui réussit, parce qu'il force à regarder la nature, chose que plusieurs croient moins nécessaire dans les grandes compositions. Les maîtres anciens sont pourtant là, qui nous crient de tous côtés : « N'imitez pas nos procédés, mais faites comme nous : regardez la nature ! » J'entends ces voix depuis six semaines de voyage à travers les chefs-d'œuvre de l'Italie, et je serais heureux si je pouvais penser que les artistes dont on m'a chargé d'apprécier les ouvrages voyaient dans ces lignes non pas les criailleries d'un critique aigri, mais les objurgations d'un des plus anciens membres de la Société d'études italiennes, d'un ami sincère et ardent de l'Italie. Ce beau pays, qui est en pleine fièvre de renaissance, doit écouter ceux qui lui crient : « Sursum corda ! » Je n'ai aucun parti pris personnel, je ne suis d'aucune coterie, d'aucune école, sinon de celle du Vrai, qui les renferme toutes. Une œuvre d'art vieillit et se démode si elle n'est pas assez vraie, et les chefs-d'œuvre survivent selon la quantité de vérité qu'ils renferment.

Voilà pourquoi je dis à des artistes de très grande valeur, M. Previati

(*l'Assomption*), M. Chini (*la Sphynge* et un poétique *Soleil couchant*) : « Serrez la vérité de plus près ! » Et nous aurions voulu que M. Feragutti, qui sait mettre de la réalité dans ses portraits, fît encore mieux sortir de la toile le joli groupe : *Souviens-toi de ta mère*. De même, ayant su imaginer, dans *Prélude*, ce premier regard échangé entre une belle fille et un beau



BEZZI. — MATIN SUR LE LAC.

gars de Venise, M. Laurenti, nous semble-t-il, aurait pu achever une œuvre déjà charmante en construisant plus solidement ses deux personnages ; et, à notre avis, M. Nomellini n'a qu'un pas à faire pour arriver au chef-d'œuvre dans *Jeunesse victorieuse*, dont les figures jeunes, souples et vivantes n'auraient besoin pour cela que d'un peu plus d'accent. De même pour le *Rayon d'amour* de M. Bersani — une femme couchée dans l'herbe, son enfant dans ses bras — œuvre d'un joli sentiment, naturelle et sans pose. Et si nous n'avions pas de hautes ambitions pour M. Cannicci, nous lui dirions, sans désirer dans son *Ave Maria* un accent encore plus incisif,

que son tableau est une œuvre fine, distinguée, d'une impression délicate, toute imprégnée du parfum subtil de la Toscane, une œuvre qui fait penser à notre regretté Cazin. Et ce serait vrai. Mais nous voulons qu'il se rapproche encore davantage des ancêtres.

C'est plutôt un peu de dureté que nous signalerions dans une œuvre remarquable, *les Derniers jours du peintre Morelli*, où M. Balestrieri a si bien éclairé ses figures d'un jour frisant. Parfois on veut trop bien faire et M. Luigi Nono, à force d'étudier son groupe de deux enfants *Abandonnés*, l'a un peu embourgeoisé. Ah ! que l'art est difficile !

Voilà pourquoi, tout en remarquant les vêtements un peu torchonnés du *Marché aux herbes de Vérone*, par M. Dall'Oca Bianca, nous louerons la note franchement lumineuse de ce tableau, le grouillement des figures à travers l'atmosphère ensoleillée ; et nous dirons que M. Rizzi, dans son *Blé sarrazin sur l'aire*, a construit à la diable, mais avec une vivante justesse, les batteurs et batteuses inondés de reflets dans le plein soleil. On ne peut guère mieux rendre la gaîté du travail dans la triomphante lumière.

Et nous sourirons à l'idée ingénieuse des *Bimbi* de M. Cavalleri. Des enfants ont pris des oignons par leur longues queues, les faisant tourner, s'entourant de nimbes d'or, et leurs figures, qui rient au travers, sont modelées à souhait. Le sujet est peu de chose ; qu'importe ?

Voici un sujet plus noble. Dans le costume des pays du rêve, sur une plage, un jeune homme accoudé, une jeune femme couchée sur le dos et élevant son enfant à bout de bras, c'est *Vita*, de M. Gioli. Les figures sont saines et vivantes, noblement enveloppées d'une lumière calme. Je voudrais encore plus de... Non, telle qu'elle est, c'est une des plus belles toiles de l'exposition, une œuvre réellement virgilienne.

Vanité, de M. Sanfior, qui représente une jeune fille aux trois quarts nue se regardant dans une psyché, avait été refusé. Pourquoi ? A cause de sa tonalité fausse, quoique très harmonieuse, de vieux tableau ultra verni ; peut-être aussi pour quelques négligences de dessin. Mais, couleur à part, l'artiste avait bien regardé la nature, car la figure et son reflet sont d'un mouvement juste et, en somme, largement et souplement modelés. Si l'artiste ne se croit pas arrivé au but définitif, si la leçon actuelle lui profite, s'il s'efforce de serrer de plus près la vérité de la nature, il ira très haut.

Les bons portraits italiens sont nombreux. Il faut mettre au premier rang ceux de M. Milesi, peints dans une pâte riche et lumineuse. Nous sommes à Venise.

Vénitien aussi, M. Lino Selvatico dans les portraits de *Mme Coletti* et d'une actrice célèbre en Italie, *Mme Irma Gramatica*. Vénitien encore, M. Castegnaro, qui a représenté sa femme gaîment souriante. Vénitien enfin, M. Talamini, dans le portrait de la *Comtesse Rocca Mocenigo*, qui, en robe de bal, ressemble à une élégante statue. Cette fois, pourtant, nous



CANNICCI. — AVE MARIA.

reviendrons à notre cri : « Plus de sincérité ! » Il n'y a que cela qui manque réellement à cette œuvre distinguée.

Hors de Venise, M. Grosso, de Turin, s'est montré coloriste délicat dans un *Portrait de femme* en buste ; et M. Gola, de Milan, avec ses portraits de femmes pleins d'éclat et de fraîcheur, peut se mettre à côté des meilleurs Vénitiens, — de notre temps, cela va sans dire.

C'est Venise aussi qui fournit le plus de paysagistes, sans doute à cause de l'eau qui est son âme. M. G. Ciardi connaît bien les plissements de l'eau et la douceur des ciels brouillés. M. Fragiacomo adore la lagune, ses voiles, ses sables gris, ses flaques lumineuses. M. Miti Zanetti, dans une atmosphère verdâtre, un peu conventionnelle, dramatise, sous la

lumière de la lune ou de l'éclair, les places et les rues de Venise. M. Francesco Gioli dessine bien ses chevaux sous un ciel de siroco. M. Vianello, avec un peu trop de bitume, traduit volontiers (*Soir de pluie*) les reflets rougeâtres des boutiques sur les dalles mouillées.

Mais nous avouons un faible pour la délicieuse *Nuit claire sur les lagunes* et le *Matin sur le lac*, de M. Bezzi. Celui-ci ressemble un peu à Corot; nous voudrions voir ses troncs de bouleaux un peu plus solides, mais ils sont si élégants, si bien indiqués, avec les attaches de leurs fines branches; ses ciels sont si gras, peuplés de nuages qui font corps avec eux! Dans les musées de l'avenir, ils tiendront leur place au-dessous du divin Corot, à côté des Ciardi et des Fragiacomo.

Et comme Venise n'a pas le monopole du paysage, nous avons gardé pour la fin *l'Adieu du Soleil*, par M. Tommasi. C'est un coin de nature tout simple, zébré de deux raies d'or; mais, à force de sincérité et de tenue, cela laisse dans l'âme une grande impression de poésie simple, de mystérieuse mélancolie; voilà la vraie sincérité, source du grand art.

Signalons, toujours courant, les pittoresques eaux-fortes de M. Grubicy de Dragon; celles de M. Fattori, au trait si ferme, et disons tout de suite que la sculpture des Italiens est encore supérieure à leur peinture.

Mais quel embarras de choisir parmi trente et quelques artistes qui ont tous une valeur! Car, aujourd'hui, le niveau a singulièrement monté. Il y a en Italie, dans plusieurs domaines, notamment en peinture et en sculpture, un véritable souffle de renaissance. Constatons-le, ne fût-ce que pour combattre la niaise légende de la décadence des races latines.

Le sculpteur le plus célèbre de la génération précédente, M. Monteverde, a tenu à honneur d'envoyer, comme carte de visite, un buste énergique de Verdi. M. Gemito est atteint d'un mal qui, hélas! ne lui permet guère de songer à l'art; mais ses admirateurs ont envoyé quelques beaux dessins de lui et plusieurs bronzes: une tête d'enfant qui rit; une statuette de *Gitane* nue, très laide comme sujet, superbe de souplesse et de largeur; enfin, et surtout, une statue de grandeur naturelle, celle qui fonda définitivement sa réputation à Paris, en 1878, *le Pêcheur*.

N'exigez pas d'un pêcheur de Gemito une pose gracieuse, mais demandez lui de la vérité, des formes souples et vivantes, vous serez servi à souhait. Le gamin, assis sur ses talons, vient de prendre un poisson; il ne veut pas



Emilio Gola. — Mlle G. L..

lâcher sa proie, il la tient à deux mains, la serre contre sa poitrine, la surveille d'un œil anxieux. Placez cet ouvrage, insignifiant par le sujet, dans un musée, à côté des plus belles sculptures anciennes ou modernes, il résistera.

Nous ne ferons pas un mince éloge à M. Trentacoste en disant que son *Caïn*, placé dans la même salle, supporte très bien ce dangereux voisinage. L'artiste a représenté Caïn non pas accablé par le remords, mais méditant son crime. Ramassé sur lui-même, le coude sur la cuisse, le menton dans la paume de la main, l'œil fixe, il est là, comme un fauve à l'affût, dont tous les muscles sont tendus pour bondir. L'idée est neuve et belle, mais, à la rigueur, un poète aurait pu la concevoir : l'essentiel était de la traduire plastiquement, avec une grande science anatomique unie à un profond sentiment de la vie. C'est à quoi le maître a réussi : et il a fait son chef-d'œuvre, jusqu'à présent au moins.

Par coquetterie d'artiste, M. Trentacoste a exposé en même temps deux plaquettes, portraits délicats et souples, une fastueuse cheminée qui fait partie intégrante de la salle vénitienne de l'exposition et, enfin, une autre statue en bronze de grandeur naturelle.

Jeune, élégant d'allure, la main gauche appuyée contre la poitrine — un peu maigre peut-être, — il va d'un air inspiré, la main droite étendue, semant l'Idée. Nous n'avons pas affaire à un simple semeur de grain, la chose est évidente. Mais, quoi qu'elle sème, la statue est vivante et significative.

En même temps qu'un gracieux buste de femme, M. Romagnoli a exposé un vase sur les flancs duquel *la Vie* est noblement symbolisée par trois scènes d'amour et de maternité, et son œuvre capitale, *Terra Mater*. Certains trouvent peut-être ambitieux le titre d'un groupe qui représente une femme nue, à genoux, tenant un petit enfant dans ses bras. Mais ce titre est pleinement légitimé par la noble gravité du sentiment, du style et de l'exécution.

M. Bialetti s'oriente aussi vers la simplicité. Dans le *Fragment du monument funéraire de la famille Isar*, deux frères, enlevés en pleine force et en pleine jeunesse par quelque accident tragique, sont couchés non côte à côte, mais en ligne droite, dans deux sens opposés : leurs têtes seules se rapprochent et échangent un baiser dans la mort. C'est d'une simplicité très émouvante.

M. Quadrelli, au contraire, a une prédilection pour les enroulements rythmiques. Le sculpteur idéal du *Songe d'un sculpteur*, dessus de porte



SANFIOR. — VANITÉ.

de la salle lombarde, est représenté nu, à mi-corps, le ciseau et le marteau en mains, taillant au creux d'une demi-voûte les hardies arabesques de

figures qui se poursuivent et s'embrassent dans des volutes de nuages. Nous le retrouverons en étudiant l'art industriel.

Les jeunes sculpteurs italiens ne craignent pas les groupes de dimension colossale : M. Lazzerini, dans *Vers la gloire*, symbolise l'idéal de beaucoup d'hommes par une haute figure hiératique qui tient le rameau de laurier ; devant elle, un jeune homme debout exprime, par la pression de sa main sur sa tête, l'ardeur presque désespérée de ses aspirations, pendant qu'une belle et vivante jeune femme (la meilleure figure du groupe), couchée à ses pieds, tend la main vers lui, le regardant avec une tendresse admirative. M. Carminati, dans *Resurrexit*, a trouvé un joli mouvement d'ascension pour une âme de jeune fille sortant de la tombe et s'envolant éperdûment vers l'être aimé, qui l'aide à monter vers lui. Les cheveux et les draperies sont encore à l'état d'ébauche ; ce défaut disparaîtra sans doute dans le marbre. *Dans la soufrière* est un groupe où M. Scarantino a peut-être dépassé les limites permises au sculpteur, en exprimant les tortures de deux ouvriers qui semblent périr étouffés par des exhalaisons meurtrières : mais cette œuvre peu aimable dénote une profonde connaissance du corps humain et des ressources du métier.

Les bustes et les simples têtes mériteraient qu'on s'y arrêtât davantage : citons seulement en ce genre ce qui nous a le plus frappé : le buste de femme, très délicat, de M. Broggi ; la tête de *Narcisse*, vivante et d'un beau style, de M. Campagnoli, et passons aux œuvres de genre.

Nous avons réuni sous cette rubrique les œuvres de proportion plus petite que nature, et dont les qualités visent surtout à la grâce élégante.

Onde pure, de M. de Lotto, peut servir de transition ; c'est un jeune adolescent qui, couché sur une roche, dans une attitude dont l'élégance charmante ne va pas jusqu'au maniérisme, tend le bras pour recueillir un peu d'eau dans une coquille. Impeccablement dessiné, ce morceau n'est que joli, mais il l'est extrêmement.

On pourrait en dire autant à propos d'une statuette beaucoup plus petite, *Ocarina*, de M. Secchi. Un gamin assis, nu, qui joue de l'ocarina, ce n'est pas un sujet sublime, mais l'enfant est si amoureusement étudié, il joue avec tant de conscience ! C'est de l'art véritable.

J'avoue que M. Cifariello, qui fit, en 1892, un beau *Christ mort*, me paraît pécher par la dureté et l'exagération du détail, à force de chercher

le caractère. La vie, dans la nature comme dans l'art, ne naît pas du détail, mais de l'ensemble. M. Cifariello, en revanche, a été tout à fait heureux dans le groupe *Un Malheur*, dont les figures atteignent à peine la hauteur d'un pied. Un vieillard et une vieille femme emportent dans



ROMAGNOLI. — TERRA MATER.

une civière, tête, bras et jambes ballants, un enfant, à peine un adolescent, mort peut-être ; mais ce corps est si vrai, si « vivant », et les deux vieux sont si accablés sous le double poids du léger fardeau et du lourd chagrin ! Voilà la nature prise sur le vif. Tous les sujets sont bons, quand on les traite dans le bon sens. M. Gemignani s'est contenté d'un simple *Terrassier*, debout entre les branches de sa brouette ; mais la tête et le cou de ce brave journalier sont vus par un œil d'artiste, un peu à la façon

de M. C. Meunier, — ce qui n'est pas un mauvais compliment. Quand M. Gemignani aura serré de plus près la construction du corps de sa figurine, qui est déjà d'une attitude juste, il aura tenu ce qu'il promet. Il le peut.

Avec un *Petit accident* de M. Benini, un nègre nu, debout, qui retire comiquement une épine de son pied, nous sommes sur l'extrême limite de l'art. Un peu plus, et ce serait de l'anecdote.

A cause du sujet? Non: à cause de l'exécution, qui devient menue et, par suite, moins vivante. Pourquoi le *Conquistador*, de M. Calandra, est-il beaucoup plus artistique? Ce n'est pas parce qu'il représente un homme de plus haute condition, mais parce que l'artiste a vu plus largement son sujet. On peut, à la rigueur, donner un costume pompeux à un cavalier; mais un cheval est toujours un cheval, et c'est la façon plus ou moins large, — c'est-à-dire plus ou moins *vraie* — de le voir, qui marque le niveau de l'artiste.

Quoi de plus banal qu'un centaure? On nous en a tant montré, de ces personnages de la fable, tant et de si insignifiants, qu'il faut avoir aujourd'hui quelque courage pour traiter un tel sujet. Mais M. Guerrazzi, dira-t-on, a eu une trouvaille charmante! Un centaure qui a pêché une sirène et qui l'emporte pantelante. Quel joli sujet!

Sans doute, mais ce sujet, traité par n'importe qui, eût été n'importe quoi. M. Guerrazzi a donné un aspect robuste, une belle allure à son centaure (qui gagnerait pourtant à être encore un peu simplifié), et il a traité magistralement la sirène, si vivante, qui se tord vraiment comme une anguille. C'est du grand art dans une figure de petite dimension.

Il nous faut passer sous silence, à regret, plus d'une œuvre de valeur. Nous n'avons pas même le temps de rechercher les noms des sculpteurs italiens qui n'ont rien envoyé à Venise; tel M. Passaglia, auteur de deux portes de la façade du Dôme de Florence, dont l'une, la principale, vient d'être inaugurée en présence d'un souverain passionné pour tout ce qui peut faire grandir moralement l'Italie. Nous avions remarqué, et fort admiré, il y a deux ans, la porte de gauche de cette même façade. Le tempérament de M. Passaglia n'est pas sans analogie avec celui de notre sculpteur Cros, qui peut-être n'aborderait point des ouvrages d'une telle dimension.

Et voilà que nous n'avons plus le temps d'insister sur l'évolution très intéressante de diverses branches de l'art industriel, dont les artistes italiens s'emparent. Citons en courant. *Le Memento*, de M. Spagnoli, est un miroir qui a pour poignée un corps de femme ; en se regardant, on voit en même temps l'image de la tête de cette femme, qui est une tête de mort. Sujet macabre, mais le corps est charmant.

Dans la pendule de M. Quadrelli, *Amore e Dolore*, le demi-cercle du cadran supérieur est bordé de deux corps onduleux qui volent l'un vers l'autre pour s'embrasser ; en bas, c'est la Douleur, une longue femme amaigrie, une délaissée. L'idée est ingénieuse, mais, avant tout, le résultat est une véritable œuvre d'art. De M. Quadrelli aussi, le *Candélabre* d'argent, porté par trois femmes élégamment cambrées, qui divergent comme les pétales d'une fleur exquise.

Nous voudrions espérer que le compte rendu incomplet de cette riche et belle exposition décidera quelques peintres et sculpteurs français à se joindre, en 1905, à ceux de leurs confrères qui représentent en ce moment notre pays à Venise.

E. DURAND-GRÉVILLE





L'ESTAMPE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

L.-B. DELFOSSE

PEINTRE, GRAVEUR ET LITHOGRAPHE



Paradoxal : peintre sorti de l'École des Sciences politiques, mais aucun goût pour la politique, même scientifique.

Licencié en droit, élève de Cormon, a débuté dans l'estampe par l'eau-forte et la pointe sèche sous la direction de Rops.

Expose depuis 1894 à la Société Nationale.

Amoureux de la lande bretonne, mélancolique, grise, mystique ; cherchant la Bretagne dans ce qu'elle a d'austère et de calme.

S'est mis à la lithographie en 1898 : dix pièces formant l'album *la Légende de saint Nicolas*.

Actuellement, occupé d'une suite de douze grandes pièces en couleurs, *Bretonneries*, sorte de synthèse de la race bretonne, douloureuse et pauvre, vivant dans des paysages qui font corps avec elle.

Ce Breton est d'ailleurs né à Bayonne (en 1863).

HENRI BERALDI



LE RETOUR DU MARCHÉ

LES SALONS DE 1903[1]

LA PEINTURE

II



Même antagonisme dans la famille Laurens, où Jean-Pierre, le pêcheur breton, retrace largement le portrait de son frère Paul-Albert, le dernier des « néo-grecs » : les jeunes *Baigneuses* élégamment drapées, de celui-ci, ne semblent pas du tout les sœurs des rudes silhouettes que Jean-Pierre campe fièrement au crépuscule...

Et le double envoi de Mlle Dufau va jeter sa vive lumière sur le problème qui nous retient. Les yeux n'ont pas oublié son *Automne*, le poème le plus attrayant de 1902. L'*Automne* est au Luxembourg; c'est justice : il y maintient les droits de la poésie dans un décor de nature.

Mlle Dufau n'est pas seulement la mieux inspirée de nos femmes peintres; c'est une artiste, un de nos rares grands artistes dont l'évolution soit un enseignement : du plein-air loyal, où gambadaient les fils de mariniers, à la richesse décorative, où le symbole s'incarne en beauté, du document au poème, de l'anecdote au rythme, une vocation s'est élevée, mais sans renier les droits de la vie : aujourd'hui même, *la Grande Voix* de la mer accompagne *une Partie de pelote au pays basque* pour compléter la démonstration. L'unité des tendances n'est pas abolie par la dualité des sujets. Une atmosphère blonde, toute contemporaine, et, cependant, très

1. Voir la *Revue* du 10 mai 1903, p. 351.

pompéienne, une harmonie de couleurs claires et de riantes clartés enveloppe le réveil latin du beau rêve antique où le couple nu se penche au bord des flots bleus : *la Grande Voix*, n'est-ce pas la « voix visible » des songes mélodieux et des plastiques souvenirs ? Elle chante la mer en mode grec. Si le triptyque de M. Henri Martin nous apparaît l'œuvre capitale du Salon de 1903, le panneau décoratif de Mlle Dufau n'en serait-il pas l'ou-



A. Stengelin. — La Meuse a Dordrecht.

vrage le plus exquis ? Réciproquement, un fidèle souci de la composition rehausse et recommande la modernité, plus nerveuse encore, d'*une Partie de pelote au pays basque*, scène vivante et vécue par une âme *peintre* parmi les remous lointains de la foule, le rire des belles filles, les groupes improvisés, l'accent des allures et des types, la rude fierté des profils aquilins et des bras croisés, dans la mouvante symphonie des noirs et des roses que soutient l'indigo foncé des bérets, sous un chaud rayon qui pleut des montagnes... Les Goncourt auraient préféré ce gai tumulte à *la Grande Voix*. Poème ou chose vue, la peinture, pourtant, n'est pas plus

un trompe-l'œil qu'un livre : elle est le miroir immobilisé d'une imagination qui recrée la nature et qui crée sa forme, déjouant toutes les pédantes formules des critiques. Que Mlle Dufau rajeunisse le songe ou qu'elle exalte la réalité, que M. Henri Martin nous donne une synthèse de vie après avoir cherché les élans mystiques, que M. Sabatté copie *Saint-Pierre de Rome, vu du Mont-Mario*, sans préjudice pour son *Ève* coupable, ou que M. Guinier partage son cœur entre les paysannes et les muses, c'est le seul sentiment qui provoque l'œuvre d'art. Le sujet n'est rien ; l'âme est tout.

Poète ou peintre, il semble que l'instinct féminin comprenne mieux, dorénavant, le secret de ces vérités nécessaires : inconsciente rivale de nos trois muses contemporaines, qui se nomment Mmes Lucie Delarue-Mardrus, Mathieu de Noailles et Renée Vivien, Mlle Dufau conduit harmonieusement le chœur des femmes peintres, où se distinguent au premier rang le coloris nerveux de Mlle Delasalle, la virtuosité capiteuse de Mlle Juana Romani, la grâce étrangère des Mlles Tongue, Mary Greene et Susan Watkins, les nouveaux talents de portraitistes de Mlles Louise Saint et Charlotte Chauchet, l'effort paysagiste de Mme Nanny Adam... J'en passe certainement, et des plus studieuses ! Mme V. Dubourg, cette année, s'est abstenue : c'est au Luxembourg que vous la trouverez deux fois, comme peintre d'abord, et comme inspiratrice d'un portrait de maître...

La séduction venue de l'étranger n'est point l'apanage des seules palettes féminines : autour de nous, parmi nous, les efforts s'entre-croisent et les talents pullulent. La France bienveillante a répandu sans arrière-pensée la bonne parole esthétique, et c'est de nos ateliers parisiens que sortent la plupart de ces charmeurs d'outre-mer ou d'outre-monts, de qui l'accent nous parle avec une voix de sirène.

A quelques heures de Paris, sans frontières ni démarcations spéciales, la robuste école belge apparaît toujours comme une de ces cordiales réunions de citadins ou de villageois, où l'amour de la nature et de la vie s'est perpétué, depuis Rubens, en s'embourgeoisant : le chef-d'œuvre du genre est signé par M. Alexander Struys, qui nous revient, et s'intitule aujourd'hui *la Célèbre dentellière de Malines* : couleur profonde et sentiment profond dans leur naïveté. M. Struys est le Ferdinand Fabre des peintres flamands. Remarquable aussi la *Lecture de la Bible*, par un Anversois,

M. Dierckx. Si M. Van Hove songe encore à Memling, si M. Piet Verhaert continue l'anecdote archaïque à la suite de Leys et d'Albert de Vriendt, c'est Courbet qui se faufile « parmi les amis » de M. Bastien, c'est Baudelaire qui semble avoir déniché le vieux nain de M. Wageman. Et la palette de MM. Claus, Gilsoul, Georges Buysse, Villaert, Marcette, Courtens, Jef Leempoels, Charlet, Franz Hens, reflète paisiblement le ciel natal le long des canaux sans brise, entre les toits rouges et les quinconces verts, à deux pas des béguinages silencieux. La réalité, de même, inspire l'école allemande, les nus de M. Schwarzschild et les portraits de M. Walther Thor. C'est de Christiana que redescend M. Heyerdahl au demeurant élève de M. Bonnat, de qui les *Aveux*, mystérieusement bourgeois, captiveront surtout les admirateurs d'Ibsen...



J. Baugnies. — Le Prône.

Ce n'est pas du tout la même nuance de mystère qui caractérise les drôlesses méridionales de M. Zuloaga : l'Espagne contemporaine renaît à la peinture en invoquant ses ancêtres, de Velazquez à Goya ; c'est son droit : et félicitons-la de son loyalisme en art. Ces Espagnoles, aux yeux charbonnés, sont les reines décadentes du Salon : tant il y a d'âme expressive en leurs physionomies d'Andalouses et leurs cambrures de gitanes, parmi les sourdes tonalités, vineuses et grises, du décor ! M. Zuloaga triomphe

cette année : il est le Manet savant et vibrant du *vérisme* espagnol. Si M. Ramon Pichot reste à Barcelone, M. Anglada ne dédaigne pas les nuits



LÉON BONNAT. — Mlle LUCIENNE BRÉVAL.

de Paris et leurs flamboiements : auprès de ses visions, *le Soir*, de M. Anquetin, paraît classique. A la suite de M. Sorolla, l'ami du soleil, — M. Mezquita fait jouer le rayon sur le *Repos* du travailleur. M. Rusiñol,

plus poète, a rencontré MM. Lucien Monod, G. Scott et Morand dans les jardins déchus des gloires d'autrefois.

La poésie! Nous l'allons retrouver, en pleine réalité toujours, dans l'école anglo-américaine, où les belles ambitions du Préraphaélitisme défunt n'ont pas continué de faire d'innocentes victimes..... Feu Burne-Jones disait, avec le ton d'un Gustave Moreau : « Je suis un homme du xve siècle! » Mais ce n'est pas à Florence, aux reflets intermittents du *quattrocento*, que M. John Lavery demande la grâce intime et la parure discrète de ses jeunes filles : le *Chou bleu*, comme la *Dame en brun*, devient un poème original par la seule puissance de la peinture, en dehors de toute visée symbolique. Pareil sentiment, dans la note grise, avec M. Palmer et son beau *Portrait de Mlle Edith Smith*. M. Lorimer est le maître des portraits masculins, aux notes rouges, que réussissent également MM. Coutts-Michie et Birley. Et c'est encore le renouveau de la palette écossaise qui fortifie sous la neige l'*Enterrement hollandais*, de M. Bartlett, qui spiritualise la *Fai-*



Oswald Birley. — Le Dr J. Gowing-Middleton.



J. P. Laurens pinx.

JEANNE D'ARC MONTE AU BÛCHER

(Panneau central du triptyque destiné à l'Hôtel de Ville de Tours)

seuse de drapeaux, de M. Joy, qui colore la touchante *Croix blanche* de M. Spenlove, une brumeuse *Rivière du Nord* de M. James Kay, les marines ou les soirs de MM. Allan, Downie, Mostyn, Olsson, East, Stanton, Hill, Lewis-Cohen et José Weiss.

On nous a dit : « Il y a une peinture anglaise. » Ajoutons qu'il existe une peinture américaine. Dans la singulière et positive patrie d'Edgar Poe, une école se forme au contact de nos romantiques de 1830, importés par les amateurs ; et l'influence de M. Whistler se mêle à leur enchantement pour prêter une sorte de magie plaintive aux portraits mystérieux, aux paysages estompés, aux intérieurs tristes : témoin la *Dame au gant*, de M. Dufner, de qui la *Marine* est non moins exquise, les jolis fantômes de MM. Recknagel et Remsen, les intimités de MM. Miller, Sawe et Frieseke, les notations cruellement aiguës d'un noctambule, M. Maurer, les chambres vides de M. Walter Gay, rival de M. Lobre, les pâleurs nocturnes de M. Eaton, les chaudes lumières harmonieuses de MM. Walden, Morrice, Harrison, Edwards et Gihon. La perle de l'écrin, c'est le sourire familial des *Demoiselles Hunters*, des trois sœurs blondes groupées par M. Sargent, un virtuose.

Nord et Midi, nous n'avons point quitté la France, puisque la plupart de ces peintres habitent Paris, métropole de l'art... Et des tendances fraternelles sollicitent le regard plus précis des nôtres. Les humbles, d'abord, sont les rois du jour et l'actuelle préoccupation de l'école française (si pareil concours d'individualités mérite encore le nom d'école) : à tel point que les grands sujets historiques ou religieux deviennent des thèmes d'intimité, comme la *Fuite en Égypte* sous un rayon de lune orientale, de M. Jacquier, comme la *Muse de la Misère*, de M. Danguy, comme le groupe austère de fossoyeurs qu'un prix de Rome, M. Louis Roger, nomme *Histoire*. Et ce n'est pas seulement l'attrait d'un beau voyage qui retient M. Wéry devant les harmonies vermeilles de la *Sicile*, ou M. Camoreyt devant les harmonies glauques de la *Hollande* : à Paris, sous nos yeux, la muette souffrance attire éloquemment M. Jules Adler, le poète populaire du *Banc* ; la province neigeuse ou le faubourg pauvre appellent M. Alberti, M. Gourdault ; les *Braves gens* anonymes ont pour portraitistes émus M. Armand Lejeune (encore une signature à retenir), MM. Bellan, Troncy, Grau, Selmy, Guinguet, Henry d'Estienne. Disciple indépendant de Gustave

Moreau. M. Morisset a délicatement devancé les meilleurs de nos *intimistes* qui savent idéaliser la vie dans un regard aimant : MM. Paul Thomas, Synave, Moreau-Nélaton, Saglio, G. Roger, Prinet, dont la *Musique de chambre* ne s'oublie pas : une tristesse enveloppe la petite danseuse de Mlle Lovering comme le *Modèle* de M. Saglio dans l'atelier terne : et l'*Effet de lampe* d'un nouveau venu, M. Jules Crochet, est un petit poème familial chanté dans la patrie de Chardin.



Joseph Bail. — Le Bénédicité des Hospitalières de Beaune.

La famille reprend faveur, si j'en juge par les prédilections de nos peintres... Un de nos jeunes poètes dirait que la « beauté de vivre » aspire à la « maison de l'enfance ». Le maître de la famille est M. Lucien Simon, ce maître virtuose, toujours chercheur, parce qu'il est un grand honnête homme. Et tandis que la vie mondaine amuse l'humour subtil de M. Jeanniot, la blanche rêverie de M. Bréauté, le docte impressionnisme de M. Maurice Eliot, en faisant tournoyer avec désinvolture le *Bal blanc* de M. Avy, — la famille et l'enfance se resserrent autour de M. Lucien Simon : les mères, aussi bien que les peintres, s'arrêteront devant les portraits affectueux de MM. Fougerat, Leclercq, Lebasque, Antonin Mercié, Caro-

Delvaille, Paul Steck, Abel Faivre. M. Dupuy s'éternise au Luxembourg. D'autres l'imitent. Le pastiche, même honnête, est dangereux.



Auguste Leroux. — Mlle Mitzy-Dalti, de l'Odéon.

L'intimité du foyer nous a conduits insensiblement au portrait : heureuse l'affection doublée du talent qui, dans la fuite des heures, peut retenir sur la toile des traits aimés ! Les portraits de MM. Déchenaud et Lavalley, deux prix de Rome encore, et de M. René Ménard, sont l'hommage d'un bon fils et d'un bon peintre ; l'œuvre de M. Déchenaud s'impose entre toutes, et ce portrait recueilli d'une mère modeste est l'une des plus authentiques parures du Salon. Même recueillement, plus imprévu, dans le *Portrait de Mme Besnard*, par son mari qui n'a jamais fait mieux que ce profil pâle et digne. Et si, comme le veut un écrivain russe, l'âme d'autrui semble « une forêt profonde », il est intéressant, pour un psychologue amoureux d'art, de consulter les différents miroirs de cette âme que nous présentent les peintres de la femme aristocratique et

mondaine, MM. Hébert, Humbert, Dagnan, G. Desvallières, Jeanniot, Aman-Jean, Georges Dilly, très remarquable et nouveau venu : de retenir les harmonies grises de MM. Cazaban, Jacques Baugnies, Ernest Laurent, Rosset-Granger ; les harmonies virginales de MM. Coroul, Pascal Blanchard et Raoul du Gardier; les diverses beautés de *Mlle Mante*, par M. de la Gandara ; de *Mlle Sorel*, par M. Flameng portraitiste de *Mme la princesse de Wagram et de ses filles* ; de *Mlle Bréval*, par M. Bonnat portraitiste de *M. Eugène Guillaume* ; de la délicieuse *Mlle de Luynes*, somptueusement costumée par Mlle Romani. Le sexe qui se dénomme fort a parmi ses avocats M. Carolus-Duran, portraitiste et paysagiste, toujours beau peintre, qui saisit la ressemblance de *M. Arsène Alexandre* ; M. Boldini, qui note le rictus de *Sem* ; M. Jacques Blanche, de plus en plus maître de soi, qui résume les deux tendances capitales de l'art actuel, en opposant l'inquiète physionomie de *M. Lucien Simon* à l'ironie songeuse de *M. Claude Debussy*, ce musicien très exceptionnel, dont le rêve, cependant, exprime avec saveur le double désir de notre époque : le mystère et l'intimité.

Cette intimité, mystérieuse un peu, qui succède, par contraste, à toutes les ardeurs sonores de l'impressionnisme, a mis sa sourde empreinte sur les goûts de nos paysagistes, sur leurs préférences nouvelles ou renouvelées d'autrefois, sur leurs crépuscules, sur leurs automnes, sur leurs ombres accentuées, sur leurs thèmes favoris, Venises dolentes, villes mortes et vieux quartiers sans témoins où se complaît leur silence. Ainsi rêvent à l'écart, dans la brume ou dans l'ombre, les amants de la solitude provinciale, de la lande bretonne ou de la mer, MM. Charles Cottet, qui se surpasse, Jean Rémond, qui se souvient trop de M. Ménard, Dauchez, Ulmann, Lechat, Boggio, Bouché, Boulard, Lucien Griveau, qui s'affirme avec un *Soir sur la plaine*, Albert de Moncourt, Duhem, Autin, Lagarde, Fernand Maillaud, Mlle Pépe : si la nature nous influence, l'art lui rend ce qu'elle prête à nos âmes et toute époque transforme l'univers à son image. Les flots miroitants émeuvent MM. Boyer, Stengelin, Meslé, Marcel Sauvaige et Le Goût-Gérard : les reflets de la verdure dans l'eau séduisent M. His, mais sa toile est trop grande pour le motif ; *Dans le jardin*, M. Marcel Bain se distingue ; *l'Orage* exalte M. Lumière, et *l'Hiver* se recueille avec le beau sentiment de M. Cabié... L'effort des jeunes a rejoint le style ou la poésie de nos maîtres, M. Jules Breton et son frère disparu,



MM. Harpignies, Pointelin, Quost, Lhermitte et Zuber. L'Orient plaît toujours à la précision de M. Gérôme.

Il est presque injuste d'isoler le paysage, aujourd'hui que tout peintre est *paysagiste* en convoitant l'*atmosphère*. Mais, dans ce total de 3.147 ouvrages (sans compter près de treize cents dessins où brillent les aquarelles de M. Camille Bourget et les paysages parisiens de M. Houbron), la conclusion sera fournie par une toile où le sentiment le plus humain naît



IWILL. — LEVER DE SOLEIL, A VENISE.

des choses, simplement, loin de tout drame : elle se nomme *Égine ;* et, parmi tant d'héritiers de Chardin, son auteur, M. René Ménard, ose se réclamer de notre Poussin. *Égine* monumentale et crépusculaire offre la plus noble émotion d'ici-bas, la volupté des ruines. Silencieuse, elle est éloquente. Page romantique sur la Grèce divine, c'est un « paysage historique » en mode mineur. Elle répond, au problème posé par les Goncourt, que la peinture est une suggestion contenant le rêve qui la dépasse, — miroir inconscient où se reflètent nos destinées.

RAYMOND BOUYER

LA SCULPTURE

II

Et nous voici arrivés, une fois encore, au chapitre de la « sculpture monumentale ».

Que ce genre, au moins sous sa forme ancienne et classique, agonise, c'est là une évidence touchant laquelle j'ai eu l'avantage de m'exprimer déjà librement ici. L'édifice même qui abrite, annuellement, les quelques tentatives de sculpture prétendue noble, est le cénotaphe de cet art oublié; et, par ailleurs, nos rues, nos places, nos jardins publics fourmillent de monuments qui attestent encore, par surcroît, sa déchéance momentanée.

Le jour où des gens, doués quelquefois de talent, se sont mis à travailler pour le musée ou pour le square, en vue de l'achat problématique par l'État, à pétrir des allégories sans destination précise, c'en a été fait de la sculpture décorative; — je pourrais presque écrire de la sculpture tout court, le premier, le capital devoir de la sculpture étant d'être décorative.

Il nous reste, je l'ai constaté, d'excellents portraitistes, observateurs appliqués et perspicaces de la nature; des artistes qui, sans plus s'inquiéter des dieux morts, s'émeuvent au spectacle de la vie de tous les jours et regardent avec sympathie autour d'eux. Leurs efforts, leurs patientes recherches peuvent bien nous amener, à nous ou à nos descendants, l'efflorescence d'un art nouveau. On le sent seulement poindre, jusqu'à présent.

J'ai toujours reconnu, d'ailleurs, que les artistes auxquels tombe une commande de monument public, — de statue d'illustre, cas le plus fréquent, — travaillent, à peu d'exceptions près, dans les conditions les plus fâcheuses.

Voici, par exemple, M. Denys Puech qui, à ses débuts, nous montra quelques images très aimables et qui est, peut-être, le type même du « sculpteur de talent » de notre époque, adroit, sûr de sa main et de son œil, à l'abri des fautes d'orthographe, comme aussi des entraînements de cervelle. On lui a commandé une statue de *Jules Simon*, qui doit encombrer un petit square, près de la Madeleine, où murmurait naguère, parmi

des lierres poussiéreux, une fontaine. A-t-il seulement connu M. Jules Simon ? En tout cas, d'un homme qui aurait posé devant lui, il eût fait sans doute une effigie vivante. Or, il a dû modeler sa statue d'après une photographie, ce qui n'était pas pour l'aider à lui donner du caractère. A vrai dire, il ne pouvait faire mieux, et c'est le système, plus que l'artiste, qu'il convient de condamner ici. Il faut y insister, car le cas n'est pas isolé, et c'est ce qui nous vaut, à chaque carrefour, tant de bonshommes insignifiants ou agressifs. Ces images après coup sont fatalement des œuvres mortes. Toutes les Jeanne d'Arc qu'on a essayées, en se mettant l'imagination à la torture, ne nous donneront jamais le petit frisson que nous éprouverions devant un portrait sincère et authentique, tracé par un humble artisan qui, de sa fenêtre maillée de plomb, aurait vu l'héroïne rentrer à Orléans ou se rendre au sacre. Et croyez-vous bonnement que Houdon nous eût jamais donné d'Ahasvérus ou du beau Dunois une représentation comparable à son Voltaire ? Les sculpteurs qui, aujourd'hui, s'entêtent à ciseler des divinités auxquelles ils ne croient plus sont voués à la même mésaventure que ceux qui s'évertuent à portraiturer des grands hommes dont ils ne soupçonnèrent souvent l'existence passée qu'au moment où leur tomba la commande d'un buste. Ils sont condamnés à faire un exercice à blanc, si je puis dire, sans aucune chance de rencontrer le frisson. Qu'un statuaire, devant quelque belle fille, s'enthousiasme, qu'il la modèle avec passion, réalise le chef-d'œuvre, c'est parfait, et il lui sera loisible de la déifier, de la sacrer Artémis ou Aphrodite, de l'armer de l'arc ou de lui glisser dans les mains une pomme, — ce qu'a fait M. Injalbert avec sa *Bacchante au biniou*, dont le titre est sans rime ni raison, mais qui



INJALBERT. — MUSE DES BOIS.

est une nudité savoureuse et sensuelle presque à l'excès ; ce qu'a fait aussi M. Jules Desbois, pour sa *Diane ployant son arc*, d'une si belle chair, blonde, mûre, merveilleusement coulée en argent, — mais qu'il n'essaie jamais de nous faire croire que ses nuits sont hantées de visions d'Olympe. Il faut aimer, d'abord, et l'art n'est que de transposer, avec du tempérament, la vie qui passe.



DENYS PUECH. — JULES SIMON.

Ce qui rend impressionnant le tombeau exposé par Mme Clément-Carpeaux, c'est qu'on devine quelles douloureuses pensées ont dû l'occuper, tandis qu'elle modelait cette figure tendrement aimée qu'elle a couchée sur la dalle du sarcophage, et que la douleur de cette femme agenouillée au chevet funèbre n'est point douleur de théâtre. Eût-elle rencontré cette simplicité de composition, eût-elle aussi nerveusement chiffonné ces draperies, caressé avec tant d'amour ces paupières closes si elle avait travaillé pour l'inconnu, et, disons le mot, pour le client ? Peut-être, parce qu'elle est douée d'une conscience et d'une âme d'artiste, mais à condition de communier d'idée avec lui, de participer à sa propre douleur, de retrouver, enfin, les préoccupations graves qui l'ont hantée tout le temps qu'elle exécutait l'œuvre qu'elle nous montre.

Il ne me paraît pas possible que M. Cordonnier, qui nous apporte un

Christ tenant sa croix, douloureux, excédé de souffrir, et si plein de mansuétude, pourtant ; que M. Achard, qui, sous ce titre un peu bizarre, toutefois, *Lui*, nous montre le Dieu martyr au pied du Calvaire, les yeux clos, refoulant son angoisse en lui-même, savourant l'âpre volupté d'expier pour d'autres, belle figure, largement drapée, mais la tête, malheureusement chargée d'une couronne d'épines démesurée, gênante un peu et prêtant aux lazzis, — il n'est pas possible, dis-je, que ces deux artistes soient des sceptiques. Et je ne croirais point quiconque m'affirmerait que M. Mulot a modelé en se jouant son groupe pathétique, *Divine Mort*.



J. THOMAS. — ADOLESCENCE.
Statue, bronze.

Dans toute cette sculpture en vue du Forum, — et même parfois dans l'autre, hélas ! — il me semble démêler je ne sais quels ressouvenirs de théâtre, retrouver je ne sais quelle influence inavouée de ce cabotinisme qui nous submerge et nous tue, qui est partout, envahit tout, réagit sur tout, déprave et détraque les meilleurs.

Geste de théâtre que celui de cette *Toulousaine*, juchée par M. Ducuing au sommet d'un encombrant piédestal, et si déclamatoire, et si bien de « soun païs » ; et celui aussi du *Monument Bratiano*, par M. Ernest Dubois ; et la Muse qui se penche sur le *Tombeau* de

M. Boutellier fait songer à quelque pupille odéonienne récitant, au cimetière Montparnasse, des strophes de circonstance; et même, le mouvement si cherché, avec l'évidente préoccupation d'être original, de ce petit tambour tombé, les deux pieds sur sa caisse, rappelle les mises en scène trop bien réglées.

Au milieu de ces viragos, la *Ville d'Aire* de M. Georges Engrand, plus sobre d'allure, a presque l'air trop calme. C'est elle, probablement, qui est dans le vrai, et aussi cette charmante figure de M. Auguste Maillard, *Élisabeth Vigée* (plus tard Mme Vigée-Lebrun), que je devrais condamner pour les mêmes raisons qui me faisaient blâmer tout à l'heure M. Denys Puech, mais qui est juvénile et fraîche, et empreinte d'un peu de la grâce qui caractérisa l'avant-dernier siècle; et encore la très élégante figure moyenâgeuse, sous le hennin et le surcot, dans laquelle M. Soulès a symbolisé, pour une fontaine monumentale, la *Ville de Mont-de-Marsan*. Quant à M. Villé Vallgren, autour du *Monument funéraire de Mme Karamzine*, je l'aimerais davantage si je le comprenais mieux. Est-ce ma faute? Est-ce la sienne? Est-il vraiment trop littéraire? Ne le suis point assez? Il a des imaginations gracieuses, mais souvent bien tarabiscotées. Je n'arrive pas à me former, sur son compte, une opinion assise, le trouvant tantôt charmant et tantôt haïssable.

Mlle Camille Claudel, aussi, s'embarrasserait volontiers de littérature, et je ne suis pas bien certain d'avoir pénétré complètement le symbolisme de son groupe, *l'Age mûr*. Mais c'est un admirable morceau de sculpture, frémissant, nerveux, en dépit de certaines bizarreries de facture bien inutiles; une œuvre devant laquelle on ne saurait passer indifférent.

Ses nus superbes, et sous lesquels circule de la vie, nous ramènent vers quelques « académies », parfois moins empoignantes. L'académie, puisque c'est le terme classique, est, vous le savez, l'exercice où triomphent les bons élèves de notre École. Il importe, évidemment, à un sculpteur d'y exceller: il serait fâcheux pour lui, à dater d'un certain moment, de s'éterniser à aligner des devoirs ou des compositions de concours. C'est malheureusement un accident fréquent.

C'est pour l'amour du nu que M. d'Houdain a taillé, en plein marbre, les trois manœuvres de *la Pesée;* que M. Alaphilippe a modelé son *Lanceur d'épervier;* M. Rolard son *Travail;* M. Ch.-F. Bailly son *Joueur de boules*.

Mais, et sans discuter ici de la valeur de ces nus, d'où le style est toujours absent, où M. d'Houdain vit-il ces bardeurs ou ces carriers nus, M. Alaphilippe ce pêcheur, M. Rolard ce Limousin, M. Ch.-F. Bailly ce paysan travaillant ou s'amusant dans cette tenue? Il est peut-être regrettable, pour les yeux artistes, de ne pouvoir plus jamais s'arrêter sur de pareils spectacles, mais enfin pourquoi ce mensonge? Est-ce que le *Débardeur de Seine*, de M. Marcel Lambert qui ne heurte pas la vraisemblance, n'est pas



A. Mercié. — Le Prince Henri d'Orléans.

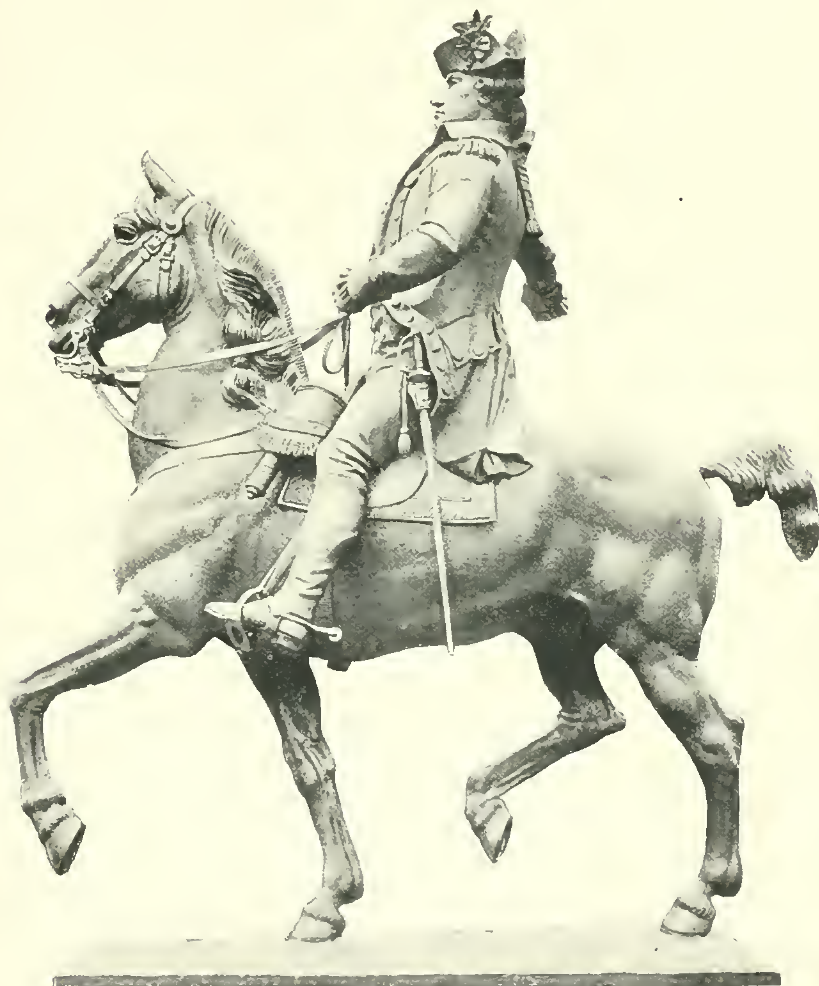
autrement intéressant? Est-ce que son geste de travailleur las n'est pas aussi éloquent que celui de Sisyphe épuisé par son éternel labeur? Est-ce que les plis de son large pantalon de velours n'ont pas autant de noblesse que les tuyaux d'orgue des draperies démodées? Je concédais tout à l'heure à l'artiste le droit de dénommer Diane ou Vénus la triomphante créature dont la beauté un jour le charma. Cet artifice littéraire n'est du moins pas nécessaire: et puis, encore une fois, il faut se garder de renverser les termes du problème et de concevoir un drame mythologique avant d'en avoir trouvé les acteurs. Il sied de s'agenouiller devant Apollon si d'aventure on le rencontre. Inutile de s'essouffler à le poursuivre.

En tout cas, il faut du moins que la transposition qu'on nous propose soit vraisemblable, et ne point jouer les Césars de la décadence, qui décernaient à leurs montures les honneurs divins. Ainsi, le *Berger Pâris*, de M. Marcel-Jacques, est inacceptable, et cette facétie est injurieuse pour les fervents, bien rares il est vrai, qui demeurent fidèles aux dieux abolis, et gardent un coin dans leur cœur au « souvenir de ces époques nues ». Ça, le blond Alexandros par qui fut déchaînée la guerre interminable ? Pour ce rustaud difforme, cagneux, mamelu, la plus belle femme d'Hellas oublia ses serments ? Voyons, voyons, cessons de rire : c'est une étude, une bonne étude de muscles, pas plus, — et c'est déjà quelque chose, je le veux bien.

Je ne vois guère, non plus, ce que M. Muscat a gagné, au point de vue de l'émotion à produire en nous, à déshabiller les deux personnages du *Retour du grand-père*. Est-ce que, sincèrement, le geste empressé d'un gamin d'à-présent, câlin, gâté, exquis comme ils le sont, ne vous remuerait pas autant, sinon davantage, que l'élan de ce bambin nu et transi ? Il faudrait en finir avec ces tricheries, et quand les « prix de Rome » et leurs camarades moins chanceux nous auront montré, — comme fait M. Segoffin dans cette obscure allégorie, *l'Homme et la misère humaine*, à laquelle, pas plus que nous, il n'a rien compris, — qu'ils savent la place des muscles, la forme et l'ampleur qu'ils prennent dans un mouvement donné, nous les tiendrons quittes de s'attarder à ces pensums de cours, nous leur demanderons de s'occuper, désormais, de ce qui se passe autour d'eux, de fixer les épisodes de la bataille héroïque que chaque jour voit se livrer sur le chantier, à l'usine, entre l'ouvrier et la matière et les éléments ; nous y prendrons un autre intérêt qu'aux malheurs du jeune Aristée pleurant ses abeilles. D'autant que, lorsqu'il nous arrive de voir certains d'entre eux se mêler de vouloir toucher de leurs gros doigts à telles choses que nous avons vénérées, et pour lesquelles nous conservons un vieux tréfonds de tendresse, nous en éprouvons toujours un frisson d'inquiétude, comme si fatalement nous allions être les témoins d'un sacrilège.

Même le symbolisme n'exige ni le nu, ni la draperie. Rappelez-vous avec quel bonheur, dans sa belle décoration pour l'escalier du Préfet, à l'Hôtel de Ville, Puvis de Chavannes personnifia, sous des ajustements ultra-modernes, quelques-unes des vertus de Paris. Voyez, à ce même

Salon, la figure très simple que M. Émile Gaudissard appelle *la Bonté*, et qui n'est pas un chef-d'œuvre, évidemment, mais qui, du moins, incarne



E. Frémiet. — Le colonel Howard (bronze).

bien, avec son sourire bienveillant, son geste secourable, cette vertu maîtresse qu'elle prétend représenter. Voyez surtout cette tout à fait belle chose, *la Veuve*, de M. Albert Birot. Cette paysanne charentaise, en coiffe de lin, que l'artiste, j'imagine, aperçut quelque jour au seuil du petit

cimetière campagnard où dormait l'époux à jamais inoubliable, c'est, dans ses longs voiles de deuil, largement, sobrement indiqués, des fleurs à la main, avec son grave et douloureux profil, ses paupières baissées sur la triste pensée intérieure, c'est la Fidélité conjugale elle-même. Époux, je rêverais d'avoir, méditant sur ma tombe, cette éternelle blessée, cette compagne inconsolable. Quelle Muse, quelle Pleureuse classique serait plus éplorée et plus belle? Quelle solliciterait plus vivement la pitié distraite du passant pour le disparu d'entre les vivants, et cela sans geste importun, sans contorsion grandiloquente, par la seule sincérité de sa peine?

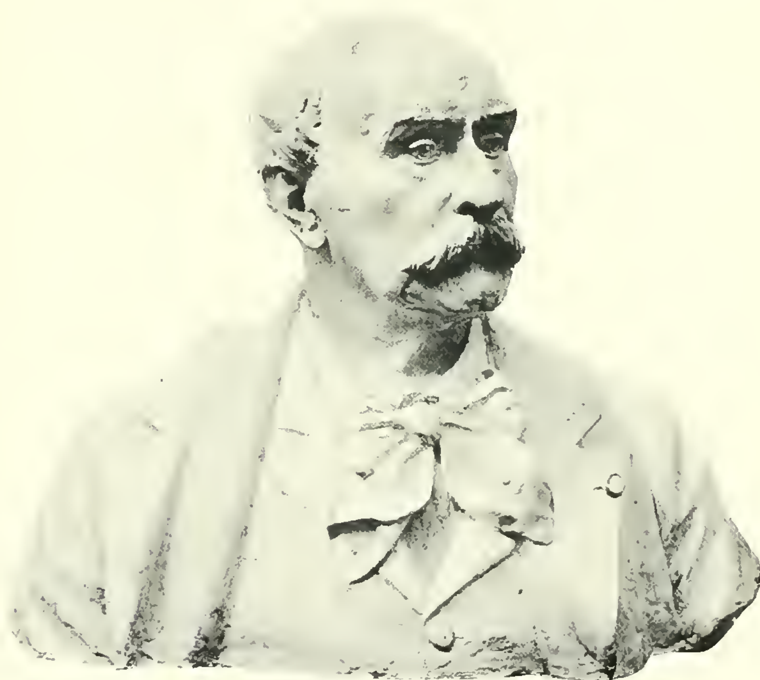
Une autre figure du même statuaire, les *Ames simples*, est presque aussi impressionnante, malgré quelques inhabiletés d'exécution, — peut-être à cause d'elles. M. Albert Birot est un artiste dont il faut retenir le nom pour l'avenir.

Dans le même ordre d'idées, le groupe de M. Bilbao y Martinez, *le Veuf*, pauvre homme du peuple, contre lequel se blottit sa fillette, est également intéressant.

Mais, de rapprochement en rapprochement, nous voici fort loin de nos sculpteurs d'académies. Je voudrais pourtant, avant de les abandonner tout à fait, vous signaler le *Sorcier*, de M. Herbert Ward, d'un mouvement endiablé, et qui joint au mérite d'être une bonne étude de nu celui d'être d'un réalisme irréprochable, et la petite statuette, *l'Athlète*, où M. R. Tait Mackenzie a voulu réunir, nous dit l'inscription gravée au socle, toutes les perfections, les « performances », comme dirait l'argot sportif, des athlètes scolaires modernes. M. Mackenzie se vante d'avoir, pour établir ce modèle de l'idéal sportsman, mensuré quatre cents étudiants. Néanmoins, sa statuette est bonne et ressemble étrangement à un bronze antique. Or, à quoi bon tant de mal, et de quel avantage pourrait être, en art, la méthode Bertillon? Voilà l'exemple à ne pas suivre.

La statuette, d'ailleurs, est de plus en plus en vogue; quelques-uns de nos artistes arrivent, dans ce genre, à des résultats qui sont pour satisfaire. Voici de M. Alexandre Charpentier, un *Enfant* chancelant, vacillant, joli, et un amusant *Buste d'enfant*, belle fonte à la cire perdue; de M. Bartholomé, une *Baigneuse* revêtue d'une patine fauve qui est un délice pour l'œil; d'élégantes cires perdues, encore, aux tons séduisants, de M. Bourdelle (deux

Rieuses, un petit groupe *Rires et roses* et un *Dessus de porte;* de M. Izelin, un *Maréchal ferrant* et un *Menuisier*, taillés en plein bois; de M. Injalbert, une *Muse des bois*, très païenne et gracieuse; de M. Pierre Roche, deux figures décoratives en plomb, *Saint Yves*, le doux patron de la Bretagne et le prophète *Gwenc'hlan*, clâmant ses anathèmes; de délicates et mièvres figurines de M. Agathon Léonard, où l'ivoire joue dans le bronze savam-



Marqueste. — Ernest Reyer.

ment patiné; une *Junon* polychrome de M. Maurice Ferrary; un groupe mouvementé de Mlle Méta Warrick; une vitrine extrêmement amusante, surtout de par la présence d'un *Dranem* barbouillé et fardé, de M. Paul Moreau-Vauthier; de charmantes silhouettes de paysannes de M. Halou; un souriant *Réveil de Flore*, de M. Paul Chevré; une *Thaïs*, de M. G. Leroux; une archaïque figure de femme de M. Pelgrim, en vertugade et fraise godronnée; une petite *Clémence Isaure*, très spirituelle de M. Laporte-Blairsy; un portrait, fort bonhomme, du seulpteur Desca, par M. S. Gon-

zalez : un groupe fort amusant de M. Jean Camus, *Enfants en classe ;* une fort pimpante petite statuette de Mlle Ruth Milles, *Yvonne*, dont le bronze est d'une couleur ravissante ; des travailleurs des champs ou de la cité, fort justes de mouvement, par M. Ernest Wittmann. Et il me faut en passer !...

J'ai louangé, chemin faisant, quelques bons observateurs de la vie courante. Je voudrais encore signaler à votre attention quelques œuvres conçues dans un excellent esprit, attachantes et vraies.

D'abord, le groupe, attendri et d'un beau sentiment, de Mlle Berthe



E. Dagonet. — Cerf forcé par les loups (groupe plâtre).

Girardet, *Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien*, où, devant la table familiale, maigrement pourvue, hélas ! un père, une mère, une fillette prient, le père avec toute la foi d'un homme qui n'espère plus d'appui que d'en haut, la mère, un doute au fond des yeux, l'enfant, confiante en la bonté, en la force du père, et le regard rivé à ses lèvres balbutiantes ; puis, un bas-relief de M. Ch. Mathieu, *l'Enfant*, dont j'aime la tendance : le groupe de M. de Torre y Berastegui, au titre énigmatique, *Pourquoi ?...* nous montrant un couple de miséreux, la femme gémissante, les yeux au ciel, comme pour le prendre à témoin de l'injustice du sort ; l'homme calme,

une mauvaise résolution dans les prunelles, tendues vers quelque but ténébreux ; une œuvre sans adresse, évidemment, mais appliquée, mais



F. Sicard. — Œdipe vainqueur du Sphinx.
Bronze à cire perdue.

sincère, de M[lle] Marie Ducoudray, *En Bretagne;* un groupe de détresse encore, *l'Hiver*, de M. José Cardona, deux enfants grelottants blottis contre leur mère impuissante ; *le Faucheur*, long, maigre, vrai et plein de carac-

tère, de M. Nivet; *les Deux douleurs*, de M. Théodore Rivière, groupe d'une sobre exécution, ample dans ses lignes, impressionnant; le *Bateau de sauvetage*, de M. Houssin, du moins sa maquette, colorée, mouvementée; car le commencement d'exécution en grand de ce groupe que nous présente l'artiste est décevant, et poursuivre cette tâche serait une lamentable erreur; et enfin *l'Enfant mort*, de M. Bartholomé, poignant, tragique, une des œuvres capitales de ce maître, si simple dans ses moyens d'expression, si puissant quant aux coups qu'il porte aux âmes, si ému, si émouvant. O! l'affaissement de ce corps de mère, prostré, écrasé par la douleur, secoué d'affreux sanglots! O! ce dos tressaillant, pantelant! l'horreur de ce cadavre d'enfant, demi-nu, battant l'air de son front vide, de sa pauvre petite poitrine glacée!... Quel poème de souffrance et de deuil!

Avec M. Frémiet et son magistral *Colonel Howard*, statue équestre, destinée à la ville de Baltimore, nous arrivons aux animaliers proprement dits.

Le plus courageux, le plus crâne de ceux qui sont représentés cette année est M. Ernest Dagonet, qui envoie un *Cerf forcé par des loups*, groupe tumultueux, lutte entre la proie défaillante qu'un dernier instinct redresse, et les hideux chasseurs, dans la frénésie du triomphe, la peau secouée de frissons voluptueux.

M. Gardet n'est représenté, lui, que par une petite chose, séduisante à la vérité, *Tigresse et crocodile*, pétrie dans le verre, le jade, le marbre jaune. Un geste très drôlet : celui du jeune tigre découvrant dans l'onde le crocodile.

M. Charles Paillet, un tout jeune sculpteur, je crois, donne, avec ses *Deux amis*, un singe et un chien, plus que des promesses. Il y a de la verve, un don réel d'observation, de l'adresse même, du talent enfin, dans ce groupe amusant.

Il m'est agréable de terminer ma tâche en adressant à ce débutant, devant lequel s'ouvrent les vastes espoirs, mes vœux sincères d'heureux avenir.

Gustave BABIN

LES ARTS DÉCORATIFS

I

Qu'il est déjà loin, ce temps où l'esprit du public, obstinément fermé à certaines beautés pratiques, était persuadé que le plus insignifiant tableau présentait, au point de vue de l'art, mille fois plus d'intérêt que le plus merveilleux bijou ou la plus admirable céramique! Aujourd'hui, retour imprévu des choses d'ici-bas, c'est le contraire qui prévaut. Le snobisme s'est engoué des arts de l'Ameublement et de la Parure, au point que certains cerveaux surchauffés trouvent aux arts appliqués des éloquences qu'ils refusent aux œuvres les plus accomplies des maîtres.

Résultat : Mobilier et Parure jadis consignés sévèrement à la porte de nos Salons annuels, ne se contentent plus d'y être admis sur un pied d'égalité fraternelle. Indépendamment des trois cents expositions permanentes que constituent, à leur profit, les vitrines de nos boulevards, de la rue de la Paix et de la rue Royale, il leur faut des solennités officielles et spéciales. L'an dernier, quatre mois durant, le Grand Palais a été occupé par le premier Salon du mobilier. Cette année a débuté avec une exhibition, au pavillon de Marsan, de ce qu'on appelle un peu pompeusement « l'École de Nancy ». On nous promet, pour l'été qui vient, une exposition internationale de l'Habitation et de ses accessoires. C'est beaucoup ; ce n'est point tout encore !

A la dernière réunion du Conseil supérieur des Beaux-Arts, auguste dispensateur des bourses de voyage, des voix plus éloquentes qu'avisées ont énergiquement demandé qu'on arrachât nos ciseleurs à leurs établis, nos décorateurs à leurs ateliers, nos émailleurs et nos céramistes à leurs fours, pour les envoyer en pèlerinage... où? Non pas en Grèce, en Italie, en Espagne, où nous n'avons guère de modèles à prendre, ni de leçons à recevoir... — à Odessa peut-être, puisque Rouchomowski n'était pas encore dans nos murs. Le plus curieux, c'est que le grave aréopage, féru de républicaine égalité, allait se laisser persuader par d'équivoques raisons, quand on s'aperçut que les candidats faisaient défaut — et pour cause !

Oh ! inexpérience des recherches laborieuses, des études compliquées

qui ont présidé à l'élaboration de ces petites merveilles que vous admirez sans connaître les difficultés vaincues qui constituent leur beauté réelle! Oh! ignorance des longues années passées à la poursuite acharnée d'un idéal décevant, années qui sont indispensables pour obtenir la mystérieuse solution de problèmes délicats dont les données vous échappent! Aimables discoureurs, persuadez-vous qu'un Gallé, qu'un Brateau, qu'un Lalique, qui portent en eux la lumière, n'auraient rien gagné à pèleriner à travers l'Europe sous la vigilante surveillance de l'Administration. A quel résultat pouvez-vous aboutir en détournant nos jeunes chercheurs du recueillement indispensable à la formation de leur maîtrise? à exaspérer des vanités qui, plus tard, répugneront à toute discipline. Mais remarquez donc que la plupart de ces œuvres justement admirées sont des œuvres complexes. Qui nous révélera la part exacte qui, dans ce concert exquis de formes et de couleurs, revient à chacun des exécutants? Qu'importe, au reste? Le plus méritant n'est pas toujours celui dont la virtuosité s'affirme avec le plus d'éclat, mais bien souvent celui dont l'abnégation concourt le plus efficacement à la beauté de l'œuvre.

Regardez, avec le respect qu'elle mérite, la vitrine exiguë où Brateau et Grandhomme exposent le résultat de leur commune collaboration. Tous deux ont confondu leurs efforts. Lequel est diminué par cette association de talents éprouvés, aboutissant à de petits chefs-d'œuvre dignes de la galerie d'Apollon? Rozet tire un légitime orgueil du monument apothéotique qu'il a combiné, dessiné, modelé, pour honorer le marquis de Dion. Quoique la matière en soit ultra-précieuse, on peut dire, avec l'adage antique, que l'exécution vaut encore davantage. Aussi lui a-t-on assigné une place d'honneur. Irez-vous demander à notre vaillant Henri Bouilhet quelle part revient, dans cette œuvre opulente, aux sculpteurs et aux ciseleurs, qui, sous ses yeux, ont ciselé et buriné l'ivoire et l'argent; au coloriste ingénieux qui a patiné d'or ce dernier métal.

Vous admirez Gallé, c'est justice, mais croyez-vous qu'il taille et assemble ses bois, qu'il découpe de ses mains ses marqueteries délicieusement poétiques? Pensez-vous qu'il souffle, grave et nuance ses incomparables verreries? Son esprit anime d'obscurs collaborateurs. *Spiritus flat*... Cela suffit!

Laissons ces braves, ces admirables artistes, qui trouvent leur satis-



R. Rozet. — La Renommée glorifiant l'œuvre du marquis de Dion.
Groupe polychrome en marbre, ivoire, vermeil et matières précieuses, exécuté par MM. Christofle, orfèvres.

faction la plus élevée, non dans la poursuite d'une vaine gloire, mais dans l'accomplissement silencieux et recueilli de belles œuvres, continuer leur merveilleux labeur. « Quand vous auriez pour cent mille francs de métier, répétait Ingres, achetez-en encore pour deux sous! » Ne les arrachons pas à leurs ateliers, ne les dérangeons pas de leurs féconds travaux. Revenons à nos expositions, et bornons-nous à contempler ce qu'elles nous montrent.

II

Depuis près de deux mois, l'exhibition des artistes nancéens a clos ses portes. A la rigueur nous n'aurions donc pas à nous occuper de cette solennité, fort intéressante au surplus malgré une pointe de froideur, sans une affiche, dessinée par un peintre apprécié, M. Victor Prouvé, qui nous a paru exprimer et synthétiser, d'une façon ingénieuse, l'idéal et les procédés d'inspiration de l'esthétique nouvelle.

Cette affiche — que tout le monde a pu voir — représentait en un site agreste, presque sauvage, un artiste légèrement hirsute, comme il convient à un coureur des bois, vêtu de bure, porteur d'un démesuré carton, courbé vers le sol, et cueillant au milieu des grandes herbes une mignonne fleurette. Cette fleurette, vous l'avez deviné, est un symbole, — celui de l'intarissable inspiration fournie par l'infatigable Nature. C'est cette fleurette qu'en maintes expositions nous avons vue interprétée, amplifiée, métamorphosée et finalement transformée en lampe électrique, en guéridon, en vase, en siège, en vitrine. Pour les novateurs de « l'École de Nancy », nos arts mobiliers sont enfants de la Forêt !

Cette affiche nous a fatalement rappelé une autre composition du même genre, plus ancienne, mais remarquable elle aussi, œuvre d'un artiste qui jouit en son temps d'une certaine notoriété : Charles Le Brun, premier peintre de Louis XIV. Il s'agit, vous l'avez deviné, de la *Visite du Roy aux Gobelins*. Colbert présente à son maître les « gens à talent » qu'il a groupés dans cette manufacture unique au monde : les Vandermeulen, les Sève, les Anguier, les Houasse, les Monnoyer, les Yvart, les Coysevox, les Tubi, les Caffieri, les Alexis Loir, les Claude de Villers, les Le Fèvre, les Delacroix, les Jeans, les Mozin, en un mot le bataillon sacré des artistes

— des très grands artistes — préposés à la confection de ce mobilier de la Couronne, dont les splendeurs n'ont pas été dépassées.

A leur tête figure naturellement Le Brun, dont le superbe génie, inspirant tous ces talents souples et généreux, sut les faire concourir à la réalisation d'un idéal splendide jusque dans ses lourdeurs. Le Brun avait débuté chez Fouquet, au milieu des « Merveilles de Vaux », chantées par les poètes; de là il était passé au service de Mazarin, puis au service du roi. Pour les décorateurs et les artistes de ce temps, nos arts mobiliers étaient non pas enfants de la Forêt, mais enfants de la Cour.

Ne vous semble-t-il pas que la différence entre les deux esthétiques s'explique par la divergence de ces deux points de départ? Elle en jaillit en quelque sorte. Ainsi, d'un côté, cette austérité un peu rustique, cette indigence dispendieuse, ces formes volontairement naïves, qui demeurent réservées en dépit des recherches ingénieuses, des intentions délicates, et qui dénoncent, par leurs développements inconfortables, la solitude méditative dans laquelle elles ont été conçues.

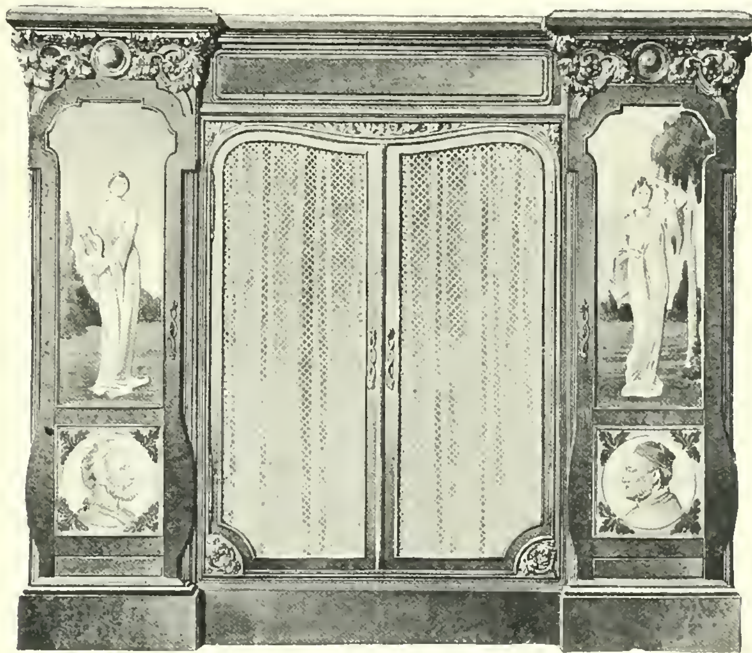
De l'autre, cette splendeur agréable jusqu'en ses moindres détails, ces formes accueillantes, qui se sont assouplies au contact journalier de nos belles aïeules, et qui constituent le cadre harmonieux d'une société riche, distinguée, spirituelle, élégante et raffinée jusque dans ses écarts.

Cette société n'est plus. Les magnificences de Versailles sont démodées — c'est entendu — et, comme on le remarquait récemment, elles détonnent presque autant dans notre très bourgeoise existence, que pourrait le faire une chaise à porteurs traversant nos boulevards. Mais, d'autre part, nos âmes ne sont pas encore pénétrées de l'ascétisme indispensable pour goûter les austérités de Port-Royal. La solution du problème poursuivi par nos novateurs gît sans doute entre ces deux extrêmes. La vérité comme la vertu est affaire de milieu.

III

Ce qui pourrait faire penser que nos créateurs de types inédits commencent à partager cette manière de voir, c'est que, depuis notre dernière rencontre, les plus convaincus paraissent s'être assagis. Leur fantaisie tyrannique, irréductible, ne prétend plus gouverner nos besoins et asservir

nos convenances. En outre — fait capital, — nos artistes en renom, peintres, sculpteurs et graveurs, ne prétendent plus imposer leurs géniales inspirations aux gens du métier. On semble avoir compris qu'il ne suffit pas — comme l'affirmait un directeur de l'École des Beaux-Arts — de savoir dessiner à la perfection une académie, pour exceller sans efforts dans tous



A. Vivier.
Bibliothèque avec panneaux décoratifs en marqueterie.

les « arts mineurs », sous le spécieux prétexte que qui sait le plus peut le moins. On se persuade également qu'il ne suffit pas d'être très décoré pour se prétendre bon décorateur. C'est grâce à cette sage abstention, que nous trouvons cette année à la Société Nationale — qui s'est toujours piquée, cependant, de marcher à l'avant-garde — nombre de meubles sages, pratiques et charmants.

Il n'y a que des louanges, en effet, à donner au beau mobilier de salle à manger qu'expose M. Gallé. Ses formes élégantes et logiques naissent de besoins consacrés, et ne heurtent en rien nos chères habitudes. La

décoration en marqueterie, à la fois riche et sobre, distinguée, calme, intime, découle de la forme et ne la contrarie pas. Voilà des meubles au milieu desquels on aimerait vivre. N'est-ce pas le plus bel éloge qu'on en puisse tracer ?

Dans une note plus recueillie et plus uniforme, comme il convient du reste pour une pièce d'étude, le mobilier de bureau de M. Félicien Raguel mérite également nos éloges. Là encore, notre épiderme ne frémit plus à la crainte des surprises que pourrait lui ménager le contact de ces meubles. Les formes originales, les dispositions essentielles, consacrées par une longue expérience, sont respectées. Le décor affecte juste ce qu'il faut de nouveauté pour rajeunir et moderniser des contours commandés par l'usage.

La salle à manger en bois de padouck, de M. Charles Plumet, rentre aussi dans cette catégorie de meubles sages et pratiques. J'en dirai autant de la jolie vitrine en acajou précieux de M. Eugène Gaillard, qui est de forme élégante et dont la sobriété aimable ne laisse pas cependant d'être riche. Mais M. Gaillard est-il un pécheur sincèrement converti ? Je n'oserais le jurer. Une autre vitrine plus importante, exécutée en collaboration avec M. Mangeant, témoigne déjà d'un certain manque de respect pour la saine logique. Cette vitrine, rehaussée de peintures aimables, est ingénieusement dessinée. Mais l'accessoire fait oublier le principal, et les richesses de l'écrin empêchent qu'on ne prenne garde à ce qu'il renferme, et qui somme toute est sa raison d'être. Quant à certaine armoire hybride, agglomérat peu explicable de meubles réunis par caprice et sans nécessité évidente, mieux vaut n'en rien dire.

Enfin, le Salon de la Société Nationale nous offre encore un ensemble des plus intéressants, et qui prétend nous apporter la solution d'un problème poursuivi par quelques esprits soucieux du bonheur universel. Il vous souvient du plaidoyer éloquent, que récemment notre collaborateur M. Dacier, — s'inspirant des idées généreuses de mon vieil ami Jean Lahor, — publiait dans notre *Bulletin*[1], en faveur de l' « Art pour le peuple ». Un architecte de talent, M. Léon Benouville, qui est en même temps un démophile convaincu, a essayé de donner un corps à cette conception prématurée. Douloureusement ému de ce que le *modern style*, qui lui est cher,

1. Voir n° 177, 25 avril 1903.

n'avait eu jusqu'à ce jour de sourires que pour une élite fortunée, il a voulu populariser ses bienfaits, et faire cesser une inégalité anti-républicaine. Il expose donc un mobilier destiné à la classe ouvrière, inspiré par les principes de l'art nouveau, mais comme forme, matière et décor, privé de toute superfluité, et réduit au strict indispensable.

Contrairement aux précédents qui semblaient constitutifs dudit style,



Brateau. — Étain.

toutes vaines superfétations sont bannies de ces meubles démotiques. Point de saillies inutiles, aucun ornement superflu, des lignes simples commandées par la destination et l'usage, une construction qui serait irréprochable sans une faute — on pourrait dire une hérésie — les traverses des dossiers des sièges sont clouées! Si, du haut des cieux, sa demeure dernière, Roubo a contemplé votre exposition, M. Benouville, il a dû se voiler les yeux!

Donc lit, table, chaises, étagère, buffet, sont d'une simplicité janséniste. C'est l'ameublement d'un sage ayant renoncé aux vanités de ce

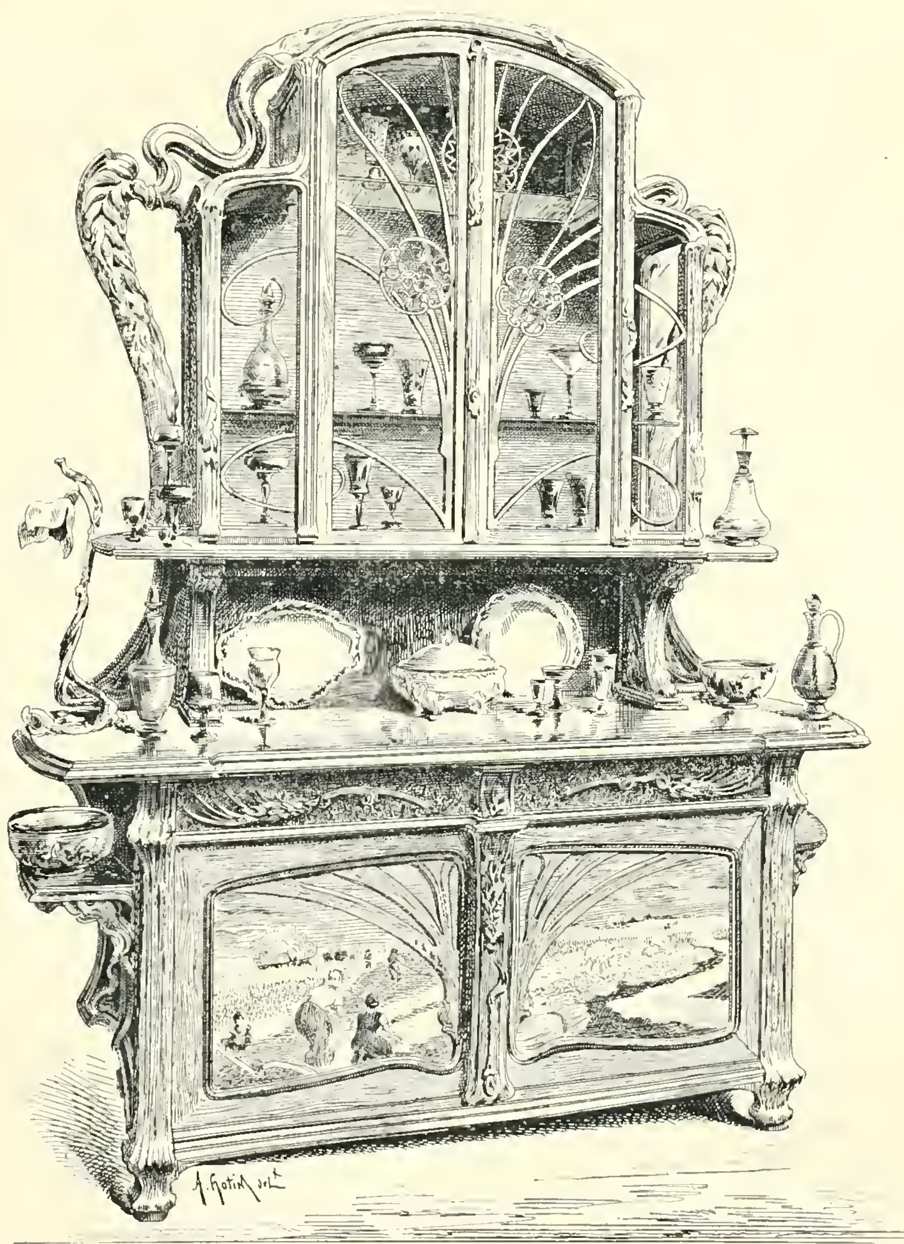
monde, d'un philosophe retiré au désert — mais un mobilier d'ouvrier! vous n'y pensez pas, M. Benouville. Et d'abord son prix (1.200 francs), une misère pour vous sans doute, suffirait à en rendre l'acquisition impossible. Daignez consulter les catalogues répandus partout à profusion, vous y verrez que, pour le tiers, que dis-je? pour le quart de cette somme, on offre, en vingt endroits, des mobiliers aussi nombreux que le vôtre et autrement reluisants. — Moins durables, on ne saurait le contester; d'un goût moins pur, j'en demeure d'accord; mais non pas en chêne ciré, comme le vôtre, M. Benouville, en acajou, en pitchpin, mieux que cela, en marqueterie à fond d'érable!!! C'est le dernier cri de la pacotille. Or, ne l'oubliez jamais, ces vocables fatidiques: Érable, Pitchpin, Acajou, exercent une irrésistible fascination sur les cerveaux des classes laborieuses.

Ajouterai-je encore que ces meubles à bas prix, qu'on rencontre par milliers dans les temples de la vente à tempérament, ne sont pas, comme les vôtres, chastement vêtus de cette nudité de bon goût, que le pauvre a en horreur? Ils sont « enrichis » de frontons, de colonnes engagées, de frises, d'entablements, de pilastres. Enfin — et ceci décide de tout — ils comprennent une armoire à glace! Vous n'avez pas songé à cela, M. Benouville : une armoire à glace! le rêve de toute jeune ouvrière, le symbole à ses yeux de tout ménage cossu! Descendez de votre tour d'ivoire, M. Benouville. Méditez cette belle parole d'un homme politique de notre temps : « Pour bien servir le peuple, il faut le connaître! » et si vous rencontrez mon vieil ami Jean Lahor, répétez devant lui ce refrain suggestif de notre bon Désaugiers :

Quand on n'a pas le nécessaire
On veut avoir le superflu!

IV

Si, dans la présentation de notre gros mobilier, les artistes de la Société nationale ont donné maintes preuves d'une louable sagesse et d'une heureuse réserve, contrairement aux précédents, certains des « Artistes français » ont, cette année, fait acte de haute émancipation et de verve irraisonnée. Quelques paravents un peu falots, portant les signatures de Mme Fuzier-Hermann, de M. Léon Cauvy, de Mlle de Chastenay et de



E. GALLÉ.

GRAND BUFFET NOYER ET MARQUETERIE.

M. Paul Karrer en témoignent. Mais la palme en ce genre appartient à MM. Augustin Rey et Abel Landry.

Ces deux chercheurs d'inédit ont créé de toutes pièces un ameublement pittoresque — mais pittoresque à la façon de Piranèse et d'Hubert Robert, amoureux, comme chacun sait, d'architectures antiques et moussues. Impossible de rien imaginer de plus inattendu, que ces canapés en exèdres, couronnés de végétations naturelles, ces tables à arcades, ces sièges à colonnes, se groupant symétriquement autour d'un édicule en forme de portique sacré, abritant une fontaine, elle aussi, feuillagée. Pour du neuf, en voilà ! point discordant du reste, étrange assurément, mais intéressant aussi.

Les gros meubles, au surplus, sont rares aux Champs-Élysées (vieux style). Une horloge capricieuse de forme et en belle marqueterie signée de M. Edmond Alet : un superbe bureau de M. Majorelle, qui ne perdrait rien à être moins tourmenté ; un paravent à quatre feuilles de M. Girardet, d'une structure élégante, orné de peintures à la cire, représentant *la Forêt*, *la Montagne*, *le Village* et *la Rivière*, qui gagneraient à être moins violentes de coloration ; un petit écran en cuir pyrogravé de M[me] Decorchemont, et enfin une remarquable bibliothèque en bel acajou enrichi de marqueteries, due à la collaboration de MM. Vivier et Spindler, nous font rentrer dans la classe des meubles pratiques. Cette dernière surtout, bien dessinée, bien équilibrée, construite de main d'ouvrier, serait parfaite sans la demi-pauvreté de ses marqueteries, qui, exécutées (comme les mosaïques de Florence) en utilisant pour la coloration les nuances naturelles de la matière employée et leurs dégradations, ne donnent qu'un modelé insuffisant, quand, au lieu de fleurs ou d'arabesques, on prétend figurer des personnages ; et aussi sans l'erreur commise par le dessinateur, qui a placé ses médaillons-portraits au pied de ses deux panneaux, alors qu'ils devraient surmonter les figures allégoriques.

Quant au petit mobilier, le mieux est de n'en point trop parler. L'illustre Bagehot a dit que l'homme était « un animal coutumier », c'est routinier qu'il aurait dû dire. Et l'artiste renchérit en cela sur l'homme ordinaire. Il suffit qu'il ait vu faire une chose d'une certaine façon, pour la vouloir faire de même. Parfois il hésite, c'est quand il s'agit d'un acte raisonnable. Mais s'agit-il d'une absurdité, on peut être sûr qu'il y donne tête baissée.

Je ne sais qui, le premier, a imaginé de construire des pendules où l'heure est à peu près invisible, et des lampes en porte-à-faux ; mais l'innovateur de ces deux hérésies peut s'enorgueillir du nombre de ses imitateurs. Cependant, s'il est un meuble qui, rigoureusement, exige non seulement une stabilité réelle, mais une stabilité apparente, c'est l'appareil lumineux, quel qu'il soit. Son manque d'aplomb est une menace perpétuelle d'incendie. On se demande comment des hommes de talent et d'esprit aussi avisé que MM. Georges Leleu, Majorelle et Selmersheim, méconnaissent, de parti pris, une loi aussi évidente. Quant aux pendules gratifiées de cadrans inapparents et d'aiguilles invisibles, c'est le comble du non sens. Mieux vaut ne pas insister.

L'horlogerie, du reste, ne semble pas avoir porté bonheur aux chercheurs de modèles nouveaux. La composition magistrale — en ses intentions — de M. Marcel Debut, met un peu trop solennellement en évidence l'insuffisance de sa science anatomique, et M. Fischer, qui a prétendu transformer en « sujet de pendule » la *Création de l'Univers*, n'a guère réussi qu'à rendre l'heure actuelle difficilement visible. Il n'est pas jusqu'à Mme Madeleine Lemaire, dont le délicieux talent ne parvient pas à masquer l'illogisme d'un cadran trop décoré, où l'heure devient d'autant moins perceptible que la décoration est plus captivante.

Nous venons de parler des appareils d'éclairage à l'aplomb fautif; devons-nous dire un mot de ceux qui n'éclairent pas? C'est le cas des gentilles figurines lampadophores de M. Laporte-Blairsy : Laitière flamande, cachant la lumière dans ses seaux à lait ; Marchande de ballons lumineux ; Religieuse, victime des Décrets, dissimulant la clarté de ses ampoules dans deux malles qu'elle emporte avec elle. Aimables enfantillages qui font école ; car M. Michaël Lévy, renchérissant sur cette amusante impropriété, loge ses lampes dans des potirons placés aux bras d'une gente damoiselle.

Nous ne saurions trop insister sur ce point, parce que, dans les arts appliqués, il est des règles qui sont de nécessité, et auxquelles on ne contrevient jamais impunément, eût-on même du génie. Deux siècles d'expériences ininterrompues ont établi les formes essentielles de notre orfèvrerie courante. Ces formes, on peut les embellir, les orner, les rajeunir même par une parure nouvelle, — n'est-ce pas ce que nous faisons chaque jour pour nos personnes, sans qu'il nous vienne à l'esprit de changer les propor-

tions de notre corps ou le nombre de nos membres, — et c'est à quoi des artistes très intelligents, comme MM. Francis Peureux, Joe Descomps et E. Lelièvre, réussissent avec un succès indiscutable. La coupe en vermeil du premier, les calices du second, et du dernier, certains services à thé et à café, sont des œuvres on ne peut plus louables. On en doit dire autant de certain petit cache-pot en argent de M. Adolphe Truffier.



FALIZE. — « LES VINS DE FRANCE. »
Gobelet or et émail.

Mais cela ne suffit pas à nos hardis novateurs. M. Bocquet, auteur de plateaux et d'assiettes montées, d'un goût à la fois nouveau et charmant, trouve vulgaire la forme de nos cafetières contemporaines. Il oublie que cette forme est la juste expression d'un besoin. Il croit avoir découvert un concept inédit, en greffant deux cafetières l'une sur l'autre, avec un étranglement à

leur point de jonction. L'œuvre paraît originale. Un musée l'achète, et c'est heureux, car jamais un maître-d'hôtel ou une maîtresse de maison n'aurait voulu s'en servir. L'étranglement central empêche, en effet, que la vase puisse être vidé sans danger, et rend impossible tout nettoyage intérieur.

Pour un autre ordre de vases, M. Baffier, qui est certainement un des artistes les plus dignes de nous intéresser, commet une erreur non moins capitale. Tout le monde connaît M. Baffier. Ceux qui l'ont suivi depuis son point de départ ont toujours goûté sa sincérité, admiré son talent sain et probe. Il est ennemi né de la banalité, mais l'horreur qu'elle lui inspire l'entraîne parfois à commettre des œuvres singulières. Cette année, il nous présente une « soupière familiale, avec plat à viande, portés par six bouchers formant cariatides, et encadrés par un candélabre double. « Cet ensemble, ajoute-t-il, représente le motif central d'une table à manger, conçue et ordonnée d'après l'observation de la nature des choses et des êtres du pays celto-franc. » Je laisse de côté la seconde partie de la définition explicative. Elle rentre dans le domaine du symbole, qui n'a rien à démêler avec la bonne soupe. Je m'en tiens au corps même du délit. Ce n'est pas une soupière que vous avez bâtie là, M. Baffier, c'est un monument. Interrogez sur ce point la plus celto-franque de nos ménagères. Elle vous expliquera à quel supplice vous seriez soumis, si vous étiez condamné à vous servir, même occasionnellement, d'une soupière si bien gardée par vos six bouchers robustes.

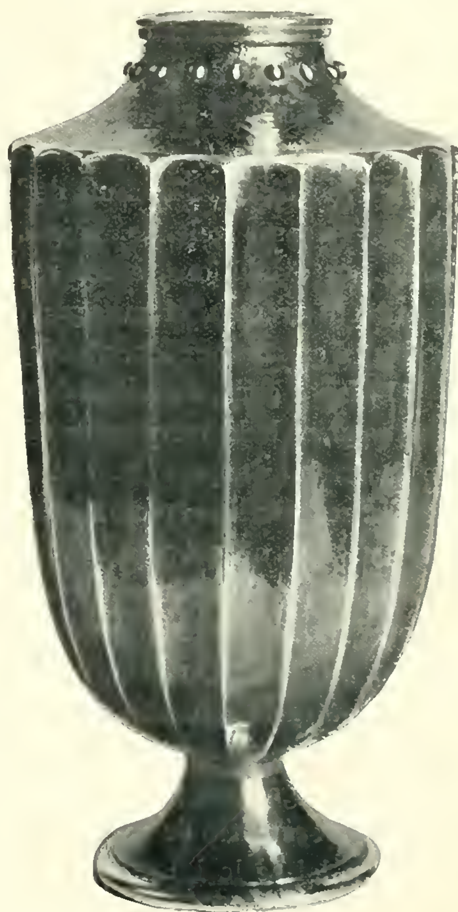
V

Après nous être attardés — un peu trop peut-être — aux arts du mobilier proprement dit, nous arrivons enfin aux arts du bibelot et de la parure. Ici les louanges seront moins marchandées, non seulement parce que c'est dans ce charmant microcosme que nos artistes ont produit, en ces années dernières, leurs ouvrages les plus parfaits, mais parce que dans ce coquet domaine la fantaisie peut se manifester librement, n'étant plus asservie à des règles inexorables découlant de besoins précis et formels.

C'est presque vouloir paraître banal, que de proclamer que, dans les vitrines de Lalique, de Gallé, de Tiffany, d'Habert-Dys, de Georges Despret,

de Brateau, de Daummouse, de Taxile Doat, de Thesmar, on découvre de vraies merveilles. Et ce serait manquer aux devoirs de la plus élémentaire justice de ne pas reconnaître que les expositions de MM. Raoul Diaz Wagner, Boutet de Monvel, Camille Gueyton, Henri Dubret, de Mme Agutles, de MM. Lucien Gaillard, Desbois, Monod, V.-L. Zora, E. de Martelly, etc., abondent en morceaux d'un goût rare et du plus réel intérêt.

Cependant, ces choses ont besoin d'être dites et répétées, parce que la plupart de ces petits chefs-d'œuvre — et dans plus d'un cas, le terme est justifié — sont présentés dans un cadre si disproportionné, qu'ils risquent de passer inaperçus. L'agora et le forum ne sont pas le théâtre qui convient à l'exhibition de délicats joyaux et d'objets d'art intime. L'attention s'y disperse, l'intérêt s'émousse en se délayant. Pour goûter leurs qualités menues et leurs beautés fragiles, il faut s'abstraire dans une calme méditation. Or, on ne trouve pas le recueillement dans la cohue et le tumulte de la halle.



Ed. Monod.
Vase en argent repoussé et ciselé.

Enfin, dernière observation et non la moins importante : Comme pourrait le dire M. Joseph Prudhomme (s'il était encore de ce monde) : « Les raretés doivent être rares. » Il est au moins imprudent à nos artistes de multiplier les échantillons de leur talent, au point de donner de faux airs de fabrication normale et courante à des ouvrages que le public aimerait à considérer, sinon comme uniques, du moins comme exceptionnels. C'est ainsi que je suis plus touché par le suggestif et splendide isolement du

Lion de mer que M. Théodore Madsen nous apporte de Copenhague, que par le superbe étalage des trente-deux beaux vases que M. Delaherche présente à notre admiration. Et cependant M. Delaherche sait si j'apprécie son mérite.

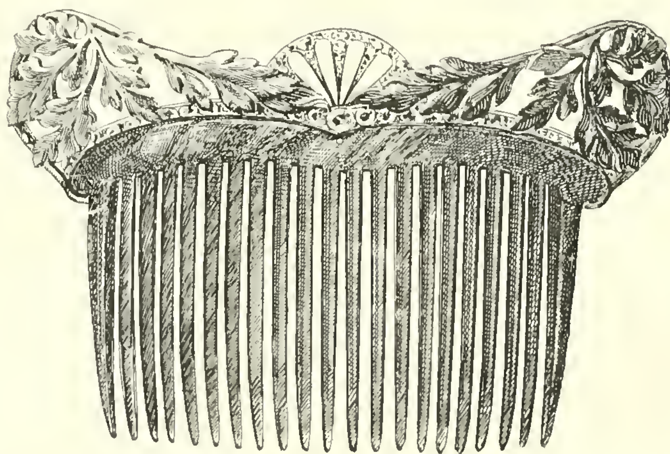
Et voilà comment quelques vitrines discrètes, groupées en une salle de proportions réduites, abritant un nombre sagement limité de morceaux de choix, faisaient paraître nos anciens Salons riches en joyaux, dont le souvenir s'incrustait en nos mémoires : alors qu'aujourd'hui trop nombreuses, mêlées aux torrents de la peinture ou s'étalant en ordre dispersé sur d'immenses galeries, baignées par l'implacable lumière des grands *halls*, nos exhibitions, assez copieuses pour dérouter les plus aguerris, paraissent creuses et presque vides, même lorsque la foule remuante permet d'en admirer les splendeurs.

Essayez donc, au milieu de cette cohue ondoyante et diverse, d'apprécier comme ils le méritent le miroir satanique, si curieux d'invention et de facture, qu'expose M. Lalique, et ses bracelets, et ses peignes, et surtout sa délicieuse épingle faite de délicats bleuets et de perles énormes. Arretez-vous, s'il est possible, devant la vitrine de M. Habert-Dys, le temps indispensable pour contempler ses superbes cornets en cristal taillé, montés en argent et améthyste, et sa robuste coupe en onyx vert d'eau, montée en argent et corail, d'une si fière tournure. Résistez au flot qui vous entraîne, pour goûter la délicate poésie des verreries de Gallé, la souplesse de coloris qui communique à celles de Tiffany tant de charme et de richesse, et l'aspect gras et puissant des gemmes, que M. Georges Despret sait donner à ses pâtes de verre. Démêlez encore, si le tourbillon des visiteurs vous en laisse le loisir, la curieuse innovation d'un graveur de talent, M. Lionel Le Couteux, qui, entre deux planches de burin ou d'eau-forte, égratigne la nacre de perle et en tire des reflets irisés d'une incroyable magnificence, qu'il achève de mettre en valeur en les encadrant dans des feuillages d'or, savamment appropriés. Enfin, si la glaciale vastitude d'un perron désert ne vous effraye pas, allez donner un coup d'œil aux étains de M. Brateau, d'un travail souple et gras, où se joue une ornementation sobre et précise, fermement écrite, bien voulue, très personnelle, et précisément celle qui convient au métal qu'il a adopté.

Même si, bravant solitude ou tumulte, vous parvenez, en franchissant

les espaces, à découvrir au milieu de cent autres vitrines les expositions que je viens d'indiquer, vous serez loin d'avoir accompli toute votre tâche. Vous n'aurez contemplé que les œuvres des grands chefs, sans avoir abordé les ouvrages parfois originaux et souvent méritants des généreux adeptes, qui suivent à distance leur sillon lumineux. Or ces adeptes sont légion.

Prenons cet art si brillant, si délicat et si français de l'émail, qui enrichit encore les plus riches métaux, qui les habille de nuances plus éclatantes que les gemmes, aussi variées, aussi tendres que les fleurs dont Eugène Delacroix disait qu'elles sont à la fois « l'inspiration du peintre et son désespoir ».



Falize. — Peigne.

A la suite de Grandhomme et de Thesmar, qui se sont taillé, dans cet opulent domaine, deux situations à part, voyez s'avancer Eugène Feuillâtre, Paul Bonneau, Bienvenu, Tourrette, de Mandre, Lucien Hirtz, M[lles] Claire et Francine Peureux, M[me] Auguste Jean. Tous et toutes expriment en des émaux opaques ou translucides, en des dessins fermement écrits ou vaporeusement estompés, des décors charmants, variés au possible, régal de l'esprit et des yeux ; alors que M. Falize, dans son gobelet des *Vins de France*, associe aux émaux employés sous leurs deux espèces, toutes les ressources de l'orfèvrerie la plus raffinée.

Plus nombreuse encore est la phalange de vaillants artistes, qui donnent au cuir martelé, repoussé, gaufré, ciselé et peint, ces mille et un aspects dont la mode raffole. Art radicalement moderne, car, neuf fois sur dix, les ouvrages de nos jours n'ont rien à démêler avec ces corrects

assemblages de compartiments symétriques, agrémentés d'incrustations et de mosaïques, relevés de fines dentelles au petit fer, que goûtaient si fort nos bons ancêtres. A ces travaux précieux, mais confinés dans la sage répartition d'une ornementation exclusivement géométrique (dont cependant il ne faut pas médire, car nous leur devons l'admirable exposition de M. Saint-André) se sont substitués de vrais tableaux, embrassant tous les genres, depuis la « nature morte » jusqu'aux vues de l'Océan, aux couchers de soleil et aux levers de lune.

Fait curieux ! ces travaux, qui réclament à la fois de la force et de l'adresse, qui exigent le maniement d'outils dangereux, sont souvent exécutés par des mains fines, blanches, aristocratiques. Bien loin de répugner à ces ouvrages robustes, les femmes du meilleur monde au contraire y excellent.

C'est ainsi qu'à la suite des maîtres (spécialistes et même professionnels), comme MM. Bertault, Charles Meunier, Eugène Aumaître, Petrus Ruban, René Kieffer, Henri Godin, etc., nous contemplons de très intéressantes reliures, exécutées par Mmes Jeanne Rollince, Martin Sabon, Albert Dellier, Perrier du Carne, Lecreux, da Felice, Fafe, Émile Voirand, et Mlles Macqueron, Antoinette Vallgren, Sophie Monnier, Dieta Rodhain, Carré-Fontbonnat ; de curieux coffrets de Mmes Very, Camille Kœchlin, de Saint-Germain, et de Mlle Blanche Lauzanne ; un paravent de Mme Fanty Lescure ; un sac de voyage de Mlle Marguerite Roy ; un carton à dessin de Mme Oscar André, etc.

C'est sur cette alliance de nos gracieuses Parisiennes avec nos artistes décorateurs, que nous aimons à terminer notre un peu longue causerie. Jamais union, en effet, ne pourra être plus féconde que celle-là, car nos femmes et nos filles, si elles ont beaucoup à apprendre de nos artisans éprouvés — et pour quelques-uns justement illustres — peuvent aussi leur enseigner bien des choses, que trop souvent ils ignorent. Nous voulons parler de ces mille et une convenances, de ces exigences mondaines, de ces besoins intimes de confort et de sociabilité, que certains de nos novateurs « adeptes de la Forêt » ont une tendance à méconnaître, et dont trop souvent ils oublient de tenir compte.

HENRY HAVARD

BIBLIOGRAPHIE

Peintres de jadis et d'aujourd'hui, par Téodor de WYZEWA. — Paris, Perrin, 1903, in-16.

Ces recueils d'articles de revues sont, à la fois, tentateurs et dangereux pour l'écrivain : d'une part, il lui sourit de voir des travaux épars tirés du journal éphémère et, de l'autre, il s'inquiète de ce qu'un lecteur pourra trouver d'imprévu dans la succession, sans transition, de sujets souvent très dissemblables. Qu'un critique ait à s'occuper successivement des peintres de la vie du Christ, de la peinture primitive allemande, des œuvres de Puvis de Chavannes ou de Renoir, c'est une chose parfaitement admise : le difficile apparaît quand on tente d'assembler ces études par un lien qui, s'il existe, n'apparaît guère pour le lecteur.

Mais il est des auteurs que ces sortes de difficultés n'ont pas lieu d'effrayer et M. de Wyzewa est de ceux-là : ses courtes études sont aussi « poussées » que des livres, ce sont de petites œuvres, et comme telles il n'était pas mauvais qu'on sût où les trouver aisément et qu'on ne courût point le risque de négliger des recherches très personnelles et des documents déjà réunis. R. G.

Annuaire général et international de photographie (12e année), publié sous la direction de M. Roger AUBRY. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1903, in-8o.

Qu'on n'aille pas se méprendre sur le sens du mot « annuaire » : il s'agit moins, dans une publication de cette importance, d'annoncer ce qui doit se faire que de résumer ce qui s'est fait : cet annuaire n'est pas un almanach éphémère, c'est un livre qu'on garde, car il contient, en ses 800 pages, tout le mouvement photographique de l'année 1902.

Pour inaugurer sa direction, M. Roger Aubry a été heureusement inspiré en renouvelant complètement le plan d'un ouvrage, qui était devenu, ces dernières années, passablement monotone. Le voici transformé : une collaboration brillante, où tous les spécialistes ont tenu à figurer, donne aux articles un intérêt qui ne se dément point d'un bout à l'autre du volume, et je n'ai qu'à citer MM. Balagny, Bugnet, Colson, Dillaye, le colonel de Laussedat, Vidal, Wallon, G. Mareschal, da Cunha, Londe, Mathet, pour qu'on le croie sans peine.

Une illustration splendide, due à tous les maîtres de la plaque sensible, reproduite par tous les procédés en noir et en couleur employés à l'heure actuelle, court à travers le livre, dans une « mise en pages » ingénieusement distribuée.

C'est donc une « reprise » fructueuse pour cet Annuaire si plein de choses, que la maison Plon a édité avec un luxe qu'on a le droit de trouver étonnant, quand on pense à la modicité de son prix de vente. E. D.

Botticelli, par A. STREETER. — London, G. Bell, 1903, in-8o.

Après avoir donné une petite biographie de Sandro Botticelli, qui, suivant les plus récentes découvertes, serait né en 1444, et qui mourut en mai 1510, après avoir carac-

térisé son art, fait de poésie profonde et d'analyse intensive, un art de poète et de penseur, l'auteur aborde la carrière du peintre. Là, au lieu de grouper les œuvres d'après les sujets, comme on avait coutume de faire, il a pris le parti de les classer par ordre chronologique, et, choisissant les peintures dont les dates sont connues par des documents indirects ou des circonstances évidentes — comme le *Saint Sébastien* (1473), *Pallas* (1480), les fresques de la Sixtine (1481-1483), les fresques de Lemmi (1486), *la Nativité* (1500) — il a pu diviser la vie du maître en un certain nombre de phases, dans chacune desquelles, par comparaison, peuvent être rangées les œuvres de date moins certaine. L'ouvrage y gagne en intérêt, car on évite ainsi d'étudier chaque peinture en elle-même, et l'on en saisit plus nettement la relation avec celle qui précède et celle qui suit.

Des pages sur les dessins de Botticelli et les ouvrages attribués à son école, un catalogue de ses œuvres conservées dans les musées et les collections particulières, des illustrations d'après les principales peintures, complètent ce livre, où l'auteur, qui connaît à fond la bibliographie botticellienne, ne laisse pas, à maintes reprises, de s'écarter de ses devanciers pour proposer des observations personnelles.

A. M.

Les grands artistes : Léonard de Vinci, par Gabriel SÉAILLES. **J.-F. Millet,** par Henry MARCEL. — Paris, H. Laurens, 1903, 2 vol. in-8°.

Le hasard de la publication de la série des *Grands artistes*, entreprise par la maison Laurens, assemble, à quatre siècles de distance, deux maîtres combien différents ! Voici, d'une part, le vieux Toscan, évocateur de madones souriantes et de saintes familles aimablement groupées, portraitiste idéal, dessinateur étonnamment sûr, et, de l'autre, le peintre des paysans, qui exprima si intensément « cette association de l'homme avec la terre, telle que nous la montre la réalité de chaque jour », Léonard de Vinci et J.-F. Millet.

L'un et l'autre ont trouvé leur « biographe critique ». Pour M. Séailles, on peut dire que son étude est faite avec ce « subtil mélange de curiosité et d'émotion, de vérité et de tendresse, d'observation et de fantaisie », qui sont précisément les qualités du maître dont il s'occupe ; il a su éloquemment exposer et discuter les questions que soulève une vie comme celle de Léonard, et, en vérité, il nous a fait mesurer le « génie de cet homme achevé » qui « nous apprend à ne rien sacrifier de l'homme, et nous donne la vraie mesure de l'humanité ».

Sur le peintre de Barbizon, M. H. Marcel n'a pas été moins bien inspiré : il l'a suivi, à travers la misère de sa vie, depuis ses premiers croquis d'enfance, jusqu'aux tardives récompenses et commandes de 1867 et des années qui suivirent : il a dit cet art qui ne relève d'aucun autre, et qui influença tant de talents.

Mais, pour parler en terminant des illustrations, il est juste de reconnaître que *les Glaneuses* du maître français ont eu plus de chance que *la Vierge aux Rochers* et *la Joconde* : à quoi tient cette inégalité ? Et les œuvres de Léonard, pour être connues et vulgarisées, ne méritaient-elles pas autant de soin que celles de Millet ?

A. M.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 70

(Janvier 1903.)

N° 71

(Février 1903.)

N° 72

(Mars 1903.)

N° 73

(Avril 1903.)

N° 74

(Mai 1903.)

N° 75

(Juin 1903.)

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 70

(Janvier 1903.)

N° 71

(Février 1903.)

N° 72

(Mars 1902.)

N° 73

(Avril 1903.)

N° 74

(Mai 1903.)

N° 75

(Juin 1903.)



Le gérant : H. Denis

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI